item-3

revista de arte - fevereiro 1996

tecnologia

O pensar e o agir no mundo estão subordinados a uma técnica. Assim escreve o filósofo francês Pierre Lévy: "na época atual, a técnica é uma das dimensões fundamentais onde está em jogo a transformação do mundo humano por ele mesmo". E acrescenta: "a serviço das estratégias variáveis que os opõem e os agrupam, os seres humanos utilizam de todas as formas possíveis entidades e forças não humanas, tais como animais, plantas, leveduras, pigmentos, montanhas, rios, correntes marinhas, vento, carvão, elétrons, máquinas, etc. (...) a técnica é apenas a dimensão destas estratégias que passam por atores não humanos."

item-3 compõe um quadro multifacetado, reunindo colaborações que abordam a **tecnologia** de pontos de vista que vão do filosófico ao psicológico, passando pelos diversos campos de experimentação artística (música, artes plásticas, fotografia, instalações, performance), chegando até a arquitetura. Com exceção do ensaio de Eduardo Kac e das páginas de Paulo Bruscky, os artigos de Lilian Zaremba, Carlos Fadon Vicente, Martin Grossmann, Eduardo Passos, Ivana Bentes, Sérgio Basbaum, Laymert Garcia dos Santos, Vera Terra, Mario Ramiro e Antonio Abranches são inéditos – alguns escritos especialmente para esta revista –, revelando pesquisas em processo, que de outro modo talvez não viessem a público neste momento.

Na seção **dois pontos**, apresentamos quatro textos que se referem a eventos significativos no panorama recente das artes plásticas: Luciano Figueiredo, Gilbertto Prado, Milton Machado e Lisette Lagnado, escrevem, respectivamente, a respeito da exposição retrospectiva de Hélio Oiticica que de 1992 a 1994 percorreu cinco museus na Europa e Estados Unidos, o evento *Arte no Século XXI*, ocorrido em dezembro de 1995 em São Paulo, a exposição *continuum - Brazilian Art 1960 -1990*, montada no final de 1995 na Universidade de Essex, Inglaterra, e a retrospectiva de Leonilson recém montada no SESI de São Paulo.

Já **conversações** traz a transcrição de uma conversa entre Marcello Dantas e Roberto Moreira – um no Rio de Janeiro outro em Treviso, Itália – realizada *on line*, no sítio *Global Chat*, da Internet, em que os dois parceiros dialogam sobre temas como tecnologia, comunicação, arte, etc.

O desenho nas **páginas centrais** é de Waltércio Caldas, artista em cuja obra ressoam temas como velocidade, desaparecimento, transitoriedade, explorando fronteiras entre paradoxo e pensamento lógico, conectando arte e maquinismos diversos.

item-3, apresenta um novo projeto gráfico, mais adequado ao aumento do número de páginas. Agradecemos a todos que colaboraram para tornar possível esta edição.

os editores

item
revista de arte nº 3
fevereiro de 1996, Rio de Janeiro

editores fundadores
Eduardo Coimbra
Raul Mourão
Ricardo Basbaum

editores
Eduardo Coimbra
Ricardo Basbaum

jornalista responsável
Monique Loureiro Matni
RG 19.160

projeto gráfico
João Modé

marketing
Beatriz Caiado
(021) 239 1050

correspondência
caixa postal 33188
cep 22442-970
Rio de Janeiro - RJ
e-mail: item@iocom.com

agradecimentos
Brígida Baltar, Barrão, Célia Euvaldo, Paula Browne, Otávio Pecego, Evandro Salles, Wagner Barja, Divino Sobral, Miriam Pires, Franklin Pedroso, Cláudia Saldanha

capa e contracapa imagem de um óvulo cercado por espermatozóides obtida através de um microscópio eletrônico e colorizada artificialmente.
Lennart Nilsson, *A Child Is Born*, Nova York, Bantam-Dell, 1993, p. 49.

os artigos assinados são de responsabilidade de seus autores

a ilustração apresentada na página 76, extraída de *Le Corbusier*, de Willy Boesinger (p. 126), foi gentilmente cedida pela Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

A citação de Pierre Lévy no editorial foi retirada do livro *As Tecnologias da Inteligência - o futuro do pensamento na era da informática*, tradução de Carlos Irineu da Costa, Rio de Janerio, Editora 34, 1993.

tiragem: 2000 exemplares fotolitos: Imagecolor Impressão: J.Sholna papel: Filicoat 180g (capa), Off-set 120g

ESPAÇO CULTURAL DOS CORREIOS, POR MARCOS DUPRAT.

DENISONBATES

Você está vendo como o artista plástico Marcos Duprat vê o prédio do Espaço Cultural dos Correios. Agora, se você quer ver como pintores naïfs, escultores, grupos teatrais, produtores de vídeo, criadores de cinema de animação, artistas performáticos e muitos outros vêem a realidade, é só visitar um dos prédios mais bonitos do Rio de Janeiro. Faça um passeio pelo Espaço Cultural dos Correios. Você vai conhecer o que há de melhor em arte.

item-3

Favor Tocar, Do Not Touch, Ne Touchez Pas

Luciano Figueiredo

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Um não existe sem o outro.
(Martin Heidegger)[1]

Desde que a exposição retrospectiva da obra de Hélio Oiticica foi apresentada em cinco importantes museus da Europa e Estados Unidos[2], causando impacto naqueles diferentes contextos culturais, uma pergunta insistente nos tem sido feita no Brasil: O QUE HÉLIO OITICICA PENSARIA DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE SUA OBRA? É o que tenho ouvido de artistas, críticos, jornalistas e amigos.

O que me parece mais intrigante na curiosidade dessas pessoas é a questão de como foi possível exibir a obra do artista no alto circuito internacional de arte, se a própria obra possui uma conflitante história de adequação às estruturas museológicas.

A pergunta é desconcertante e de difícil resposta. As pessoas que indagam são conhecedoras da obra do artista, entusiastas de sua importância e originalidade. Daí a perplexidade diante da nova situação que é a existência e funcionamento da obra em museus sem a presença do artista. Creio que, quem assim indaga, o faz com conhecimento histórico/artístico/social da trajetória da obra de Oiticica no Brasil, como também do trabalho de preservação iniciado em 1981 pelo Projeto HO, no Rio de Janeiro, que possibilitou a realização da mostra e sua inserção no cenário internacional como valor seminal para a história da arte.

Muitos são os registros e testemunhos que evidenciam a maneira pessoal e altamente estrutural com a qual o próprio Oiticica concebia e administrava a participação de suas criações em exposições. Na mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna - RJ, quando exibe pela primeira vez os seus PARANGOLÉS, foi forçado a apresentá-los do lado de fora, pois a direção do Museu não permitiu a entrada dos passistas da Mangueira vestindo as capas sobre o corpo. PARANGOLÉ só viria a ser apresentado publicamente nos eventos coletivos *Arte no Aterro*, em maio de 1967, e em *Apocalipopótese*, em agosto de 1968, também no Aterro do Flamengo. Nenhuma outra apresentação pública dessas obras é realizada até a sua morte.

Podemos observar em seus textos, e principalmente os da década de 60, verdadeiras batalhas conceituais contra a posição equivocada da crítica de arte de então, que sempre tentava interpretar e incorporar suas proposições de acordo com cânones conservadores: TROPICÁLIA dava vez a "tropicalismo" ou "arte tropicalista", PARANGOLÉ era chamado de "arte parangolé", AMBIENTAL virava "arte ambiental" e EXPERIMENTAL era chamado de "arte experimental". Em 1969, quando mostrou a sua volumosa produção na Whitechapel Gallery, de Londres, recusou-se a chamá-la de retrospectiva, e conceituou todo o bloco de sua produção até aquela data como WHITECHAPEL EXPERIENCE. A partir daí recusou participações em Bienais, Salões e galerias comerciais.

Podemos imaginar então a dificuldade na aplicação de conceitos centrais de sua obra, tais como o de *participação do espectador*, que em muitos de seus trabalhos incluem e propõem: tirar os sapatos e ficar descalço, tocar, cheirar, brincar, ouvir, deitar, ler, vestir capas e dançar. Como imaginar que tais proposições possam vir a funcionar plenamente em salões de museus estrangeiros quando mesmo aqui deram-se tantos embates?

A repetida pergunta insinua dúvida e nos força a pensar sobre a integridade conceitual da obra dentro de uma nova situação global, na qual encontra agora um possível reconhecimento e talvez também uma nova forma de dificuldade. A pergunta pede que o pensamento do artista se manifeste e, se estamos certos de conhecê-lo, não podemos hesitar em admitir que ela quer indicar a existência de uma situação paradoxal: o fato de Oiticica ter realizado uma obra sempre contrária às filosofias institucionais e, no entanto, hoje se organizar uma grande mostra de suas obras em espaços museológicos. Teríamos que concluir que a obra de Hélio Oiticica é, por natureza, incompatível com os sistemas de museus e que estaríamos longe de ver acontecer uma conjugação ideal?

Desde os seus primeiros anos como um novo talento do grupo neoconcreto, a obra de Hélio Oiticica encontrou enorme resistência em toda a sua trajetória como arte radicalmente oposta a valores estabelecidos, tanto pela presença de resíduos culturais colonialistas no país como pela mentalidade provinciana. Apesar da natureza transgressora e inconformada, a sua obra conquistou posição única como fenômeno artístico brasileiro, e também como produto da riqueza da realidade sócio-cultural do Brasil. Este reconhecimento, entretanto, não se deu de maneira nacionalista ou celebratória. Deu-se ao longo de embates e lutas para se afirmar na contra-corrente do panorama conservador e conformista da arte brasileira.

Em 1970, em um dos seus mais cáusticos e apaixonados textos, *Brasil Diarréia* [3], Oiticica escreve:

"Estado de coisas atualmente: por que se precisa e se procura algo que 'guarde e guie' a cultura brasileira? e não vêem que 'essa cultura' é já um conceito morto. Hoje cultiva-se o policiamento instituição-cultural, no Brasil. Cultivam-se as tradições e os hábitos, (falam-se em perigos + perigos, mas a maioria corre o perigo maior: o da estagnação desse processo que parece sofrer retrocessos ou borrações no seu crescimento – estamos na fase máxima das borrações: o empastelamento retro-for-

projeto HO

Hélio Oiticica, sala dos ***Relevos Espaciais***, Witte de With - center for contemporary art, Roterdã, **1992**

mal – por exemplo: pintura, desenho, gravura, escultura: que importa que se as façam ou não: com isso ou com o anúncio de que 'não morreram' ou a pergunta 'morreram ou não?' etc, procura-se desviar o problema, que é o de uma posição altamente crítica, para um lado absoluto que não procede neste caso; tudo é feito propositadamente como defesa das instituições que se abrigam no conceito de 'artes plásticas' e de suas promoções paternalistas: salões, bienais: principalmente a de São Paulo)."

O que encontramos 26 anos depois que Oiticica publicou este texto em que rejeita o nacionalismo tacanho da crítica de arte, despreparada na época para entendê-lo? Surpreendentemente, observamos que ainda hoje historiadores e críticos de arte no Brasil apresentam dificuldades conceituais, ou mesmo precariedade filosófica, ao considerarem a obra de Oiticica; observamos que, à exceção dos brilhantes textos de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, escritos nas décadas de 50 e 60, curtíssimo é o diálogo ou *convivium* entre historiadores de arte no Brasil e a obra de Oiticica. Estaríamos testemunhando aí uma espécie de coágulo conceitual? Congelamento ideológico? Ou, poderia isto talvez se explicar pelo fato de Oiticica ter sido um pensador e escritor que, simultaneamente à feitura de suas obras, escreveu reflexões fundamentais sobre o seu próprio trabalho? Teria a consistência dos seus escritos inibido uma outra visão crítica ou até mesmo a produção de conhecimento acadêmico no Brasil?

Como perceber, senão com ironia, que os trabalhos de avaliação crítica mais importantes escritos após a morte do artista vieram a ser produzidos pela poesia, filosofia, cinema e mesmo por outros artistas[4], e quase nunca pelos especialistas no campo das artes visuais, tais como historiadores e críticos de arte? Como se explica o curioso fato de uma obra possuir um diálogo fértil com as outras artes e praticamente estéril com o próprio circuito onde se fez?

Espero que minhas palavras não sejam tomadas aqui como ataques a atividades profissionais ou indivíduos, mas tão somente é minha intenção expor uma situação peculiar da crítica de arte brasileira em relação à obra de um artista. A situação é de certa forma demonstrativa de uma espécie de divórcio ideológico que tem, ao meu ver, seus antecedentes na história das relações conceituais e ideológicas entre a obra de Oiticica e de muitos outros artistas da década de 60 em diante, e os valores institucionais.

Que resultado concreto podemos extrair da existência de um *campo experimental* carregado de calor artístico, parentesco poético, identidade ideológica, vontade existencial, com as outras artes, senão o de fomentador de transformações e sinalizador de uma idéia verdadeiramente interdisciplinar de cultura no Brasil?

Nossa experiência em preservar, estudar e montar a obra de Oiticica nos afirma que o seu funcionamento exige que os conceitos imanentes na obra sejam perfeitamente compreendidos para que exista a integridade de cada peça. Como em uma estrutura musical ou partitura, os conceitos são *guias* para montagem e exibição e, para que sejam bem sucedidos, devem aparecer tal como concebidos pelo artista. Cada peça possui maneira própria de ser exibida. Qualquer procedimento contrário pode desviar o trabalho para uma servidão formalista ou esteticismo. Emoldurar METAESQUEMAS é acrescentar linhas que o desenho não possui e sufocar o seu prórpio espaço. Suspender RELEVO ESPACIAL ou BILATERAL contra paredes é ferir o seu novo sentido pictórico espacial e incorrer ainda na antiga relação com o *quadro*. BÓLIDES em pedestais ou bases tornam-se volumes esculturais. PARANGOLÉS, quando não usados no corpo, são apenas tecidos costurados, cuja mera contemplação não produz o sentido da obra. Quando não se cumprem as *ordens conceituais* próprias da obra, o seu significado original não está presente, e não podemos dizer que vimos o trabalho ou que dele participamos. Na sequência de sua obra, conceitos são uma coleção de significados sempre inter-relacionados.

Exemplificamos o valor estrutural de conceitos na obra de Oiticica e, entretanto, não podemos afirmar que a sua produção tenha sido resultado de, ou que tenha resultado em uma *arte conceitual*. Existe uma enorme diferença entre elaboração de conceitos, de proposição de conceitos *per si* e o funcionamento de conceitos dentro de uma obra de arte. Penso que o motivo pelo qual Hélio Oiticica escreveu tão compulsivamente sobre o seu trabalho deve-se ao fato de serem as suas criações coisas completamente novas e proposições nunca antes conhecidas. Os textos de Oiticica são componentes estruturais de sua obra; são expressões poéticas e filosóficas que apoiam a integridade conceitual da obra.

A existência de conceitos imanentes e fenomenológicos da obra nos prova que conhecê-la é o único acesso à sua integridade. Tanto o é que, quando temos de lidar com a questão *conservação* ou *preservação*, sabemos que não podemos pensar apenas em prevenir deteriorização física ou risco de perda.

Conservar e *preservar* neste caso são procedimentos completamente dependentes do sentido original da obra. Observamos na prática, e em convívio com a obra, que não nos é possível conser

var sem saber exatamente o que se quer conservar, preservar ou até mesmo restaurar. Quando se trata de obras clássicas como pinturas, esculturas e objetos de centenas de anos, sabemos que existem conhecimentos seculares e específicos para tal, e que o profissional restaurador pode recompor avarias, mas, a partir de determinado período da arte moderna, e extendendo-se até a produção atual, constatamos uma enorme dificuldade por parte de museus e instituições de arte em estabelecer critérios e normas de conservação e exibição. Os processos criativos e as tendências da arte são hoje tão diversificados que, quanto mais se afirmam, mais se exige conhecimento museológico compatí-vel com o sentido de novas produções. Observamos no cotidiano de museus quão sofrido é o descompasso entre produção contemporânea e museologia. É enorme o dilema, pois nem mesmo através da se-paração museológica que fez surgir instituições voltadas exclusivamente para a produção chamada contemporânea, se consegue plenamente satisfazer aos valores conceituais das obras de arte. Museologia é a ciência que trata dos princípios de conservação e apresentação de obras de arte em museus.

Os males institucionais são portanto males conceituais. Algumas obras de arte exigem mais de instituições do que simplesmente ocupar espaços e paredes de museus. Quando uma obra de arte é mostrada de maneira incorreta em um museu, quando nós, espectadores, a vemos apenas parcialmente, é porque foi parcialmente compreendida pela instituição, prejudicando as suas possibilidades. Como podemos então assegurar que os conceitos carregados de inovação possam adequadamente funcionar em museus sem trazer à tona temas tão controversos como o de "diversidade cultural"?

"As realizações de Hélio Oiticica estão fortemente ligadas à realidade sócio-cultural do Brasil. Contudo, e apesar de possuir raízes locais, sua arte é universal. Simultaneamente, embora a arte de Oiticica tenha origem num movimento internacional como o Neoconcretismo, ela não pode ser associada à idéia de arte internacional própria do Ocidente. Segundo a nossa perspectiva, a obra de Oiticica é extremamente relevante na medida em que transgride as concepções estereotipadas e eurocêntricas da cultura latino-americana, ao contrário de reforçar a nossa visão do 'outro' " [5].

Este é um parágrafo do texto dos organizadores da exposição retrospectiva *HÉLIO OITICICA*. É assinado pelas cinco instituições que produziram e exibiram a mostra. Desde que li tal declaração, tive a certeza de que estas palavras possuem um significado especial, não apenas em relação a Hélio Oiticica, mas também para a arte brasileira e latino-americana. Representam uma mudança substancial para as visões estagnadas do historicismo eurocentrista. É evidente que outros artistas brasileiros freqüentemente participam de eventos no exterior mas, por ser a retrospectiva de Oiticica a primeiríssima no gênero dedicada a um artista brasileiro, estas palavras de historiadores estrangeiros selam uma nova posição do lado de lá.

A retrospectiva de Oiticica só foi possível porque a sua concepção e produção foram realizadas em parceria íntima com o projeto HO, invertendo assim as costumeiras situações em que curadores estrangeiros, via de regra, aqui aportam com idéias e projetos pré-concebidos. Tais situações costumam beneficiar esses curadores, suas instituições, suas carreiras, empregos e políticas. Mudanças começam a ocorrer nos museus estrangeiros, embora ainda sejam palco de seus próprios modismos conceituais. Freqüentemente, artistas e acervos são utilizados apenas como matéria bruta colhida pelo garimpo institucional, que enriquece o seu poder, atende seus interesses, muitas vezes também políticos, e atrasam mudanças nas relações culturais.

A idéia da retrospectiva de Hélio Oiticica teve origem no evento *Brazil Projects*, organizado por Chris Dercon para o PS1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City - Nova York, em 1988. Este evento, ao tentar mostrar uma visão panorâmica da arte brasileira, teve como um dos seus melhores resultados a representação de Oiticica com PARANGOLÉ, PENETRÁVEL, BÓLIDE e RELEVO ESPACIAL. Esta representação, e as de outros artistas participantes, foram na ocasião alvo de calorosa discussão, que teve lugar no próprio museu e contou com a participação de historiadores, críticos, jornalistas e artistas. O debate esteve centrado nas questões sobre *culturas homogêneas versus culturas periféricas*. Como conseqüência, a revista americana Art in America publica, em março de 1989, o ensaio *Hélio Oiticica: Reverie and Revolt*, de autoria do crítico inglês Guy Brett. Este texto viria realmente a mexer com as opiniões dentro do mundo da arte, possibilitando postumamente uma *rentrée* da obra de Oiticica no circuito internacional. Em 1990, quando Chris Dercon tornou-se diretor do Witte de With - center for contemporary art, de Roterdã, a idéia de uma retrospectiva da obra de Oiticica foi por ele introduzida no programa da instituição, e Guy Brett e Catherine David foram convidados para trabalhar como co-curadores, juntamente com Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape.

Desde o início de nossos trabalhos sabíamos da grande responsabilidade e riscos ao tentarmos dar uma visão panorâmica da obra de Oiticica dentro de contexto museológico; um artista que conhecemos bem e que tanto desinteresse mostrou por uma carreira internacional, que não estava interessado em "representar o Brasil ou coisa alguma", um artista que não quis se ajustar a qualquer das categorias das artes plásticas, que deu as costas ao mundo institucional. Um artista que sequer chamava suas últimas obras de obras de arte.

Uma das observações principais que podemos fazer da retrospectiva de Oiticica em seu itinerário pela Europa e Estados Unidos é que a mostra flagrou situações que fazem aflorar a discussão do tema *diversidade cultural* como uma nova ordem na arte contemporânea.

Apesar de todos os esforços que fizemos para tornar esta obra disponível à apreciação pública, constatamos que obras complexas como a de Oiticica continuam lutando e desafiando os cânones museológicos. Até mesmo as idéias atuais que tentam englobar o pluralismo de expressões, falham na prática, quando tentam mostrar parcialmente o artista. Observamos que muitas de suas realizações artísticas são de fato completamente novas àqueles contextos culturais, ultrapassando mesmo os seus limites ideológicos.

METAESQUEMA, MONOCROMÁTICO, RELEVO ESPACIAL, BILATERAL, PENETRÁVEL, BÓLIDE, PARANGOLÉ, TROPICÁLIA, ÉDEN, NÚCLEO, NINHO, PROJETO CÃES DE CAÇA, COSMOCOCA, WORK IN PROGRESS, TOPOLOGICAL READY-MADE LANDSCAPE, MAGIC SQUARE, READY CONSTRUCTIBLE são *invenções* sem parâmetros dentro daqueles contextos culturais.

Obras construídas pelo artista com técnicas e uso de materiais como óleo sobre tela, acrílico sobre tela, painéis de madeira, vidros, garrafas, caixas, cartão, areia, terra, brita, palha, pássaros vivos, brita de mármore, *nylon*, corda, cordão, juta, algodão, jornais, água, couro, luvas, espelho, tijolo, folhas secas, livros, tela de *nylon*, madeira, arame, elásticos de borracha, cocaína, discos, café, tapete, borracha, plantas tropicais, asfalto, almofadas, etc. – e aplicando conceitos tais como: *participação do espectador, não-objeto, apropriação, manifestação ambiental, nova objetividade, suprasensorial, crelazer, bodywise, quasi-cinema, delírio ambulatório, kleemania, contra-bólide*.

Uma antologia de invenções, cuja acomodação em espaços museológicos foi dramaticamente questionada por Susan Hiller em seu belíssimo artigo *Hélio Oiticica, Earth, Wind and Fire*, que é, na minha opinião, uma das mais interessantes observações escritas sobre a exposição. Seu texto aborda questões urgentíssimas sobre a condição daquilo que chamamos *arte contemporânea*.

"Precariamente equilibrados, do ponto de vista formal, entre construtivismo e transgressão, apesar de não regidos por limitações nocionais, os trabalhos de Hélio Oiticica que podem ser vistos hoje são apenas um enfartado sinal da grande obra que ele realizou. *Parangolés* apresentados como casulos vazios e descartados, estaticamente pendurados num museu, lembram amostras institucionais de tecnologia arcaica. Tal como velhas locomotivas, belas em seus metais polidos, são apresentadas ao visitante como relíquias de um passado morto. O fato de *Parangolé* ser tal como máquina feita para funcionar é negligenciado, e ele permanece imóvel e sem efeito. Visto assim, aquilo que a obra de Oiticica propõe pode bem parecer descontextualizado, intangível ou até mesmo incompreensível" [6].

Não quero afirmar que museus sejam incapazes de mostrar o tipo de arte feita por Oiticica

ou que seja inadequada a instituições mas, a esta altura, torna-se muito importante que exista autocrítica nas instituições e que vozes como a de Susan Hiller sejam ouvidas. Quais seriam então os seus comentários se as instituições produtoras tivessem providenciado recursos para que a obra fosse vista tal como concebida pelo artista? PARANGOLÉ certamente não causaria a impressão de "casulos vazios e descartados"!

Praticamente, todo o conjunto da obra de Oiticica são proposições abertas desenvolvidas ao longo de uma trajetória para provocar *transformação cultural*.

Concluímos que, entre outras coisas, a retrospectiva da obra de Hélio Oiticica revela a contribuição definitiva à arte contemporânea de um artista de uma cultura chamada periférica. Isso evidencia a inutilidade para a arte dessa noção geopolítica de periferia e centro. Curadores de museus e historiadores de arte deveriam produzir menos modas acadêmicas que começam e terminam em simpósios, conferências e nas pilhas de material impresso do lucrativo mercado de idéias, e olhar mais atentamente para a condição do artista, *excêntrica* à esfera da arte canônica e centro de si mesma.

Um dia após a inauguração da *XXII Bienal Internacional de São Paulo*, o Jornal do Brasil publicou a foto ao lado, onde o curador da sala Malevich, com o dedo em riste, grita "Fora!" aos passistas da Mangueira vestidos com PARANGOLÉS. Seu nome é Wim Beeren. Isto aconteceu no Brasil em 13 de outubro de 1994.

Renato de Souza / AJB

Passistas com ***Parangolés*** sendo expulsos por Win Beeren da sala Malevich . *XXII Bienal de São Paulo*, 1994.

1. Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", in *Poetry, Language, Thought*, Nova York, Harper/Row Publishers Inc., 1971.
2. Witte de With - center for contemporary art, Roterdã (22 de fevereiro a 26 de abril de 1992), Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (10 de junho a 23 de agosto de 1992), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (1 de outubro a 13 de dezembro de 1992), Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (20 de janeiro a 20 de março de 1993), Walker Art Center, Minneapolis (31 de outubro de 1993 a 20 de fevereiro de 1994).
3. Hélio Oiticica, "Brasil Diarréia", in *Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
4. Haroldo de Campos, "Asa Delta para o Êxtase" e Waly Salomão, "HOmmage", in *Hélio Oiticica*, Roterdã, Witte de With, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992. Antonio Cícero, "Hélio Oiticica e o Supermoderno", in *Mundo Abrigo*, Rio de Janeiro, Galeria 110, 1989. Benedito Nunes, entrevista in *Lygia Clark/Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Funarte, 1986. Júlio Bressane, "O Brasil Brutalista", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/01/1994. Carlos Zílio, "Mondrian na Mangueira", texto inédito, 1987. Décio Pignatari, "Hélio Oiticica e a arte do agora", in *Código*, Salvador, 1980.
5. Chris Dercon, Alfred Pacquement, Manuel J. Borja-Villel, J. Sommer Ribeiro e Kathy Halbreich, "Posfácio dos Organizadores", in *Hélio Oiticica*.
6. Susan Hiller, "Hélio Oiticica: Earth, Wind and Fire", in *Frieze*, Londres, nº 7, nov-dez. 1992.

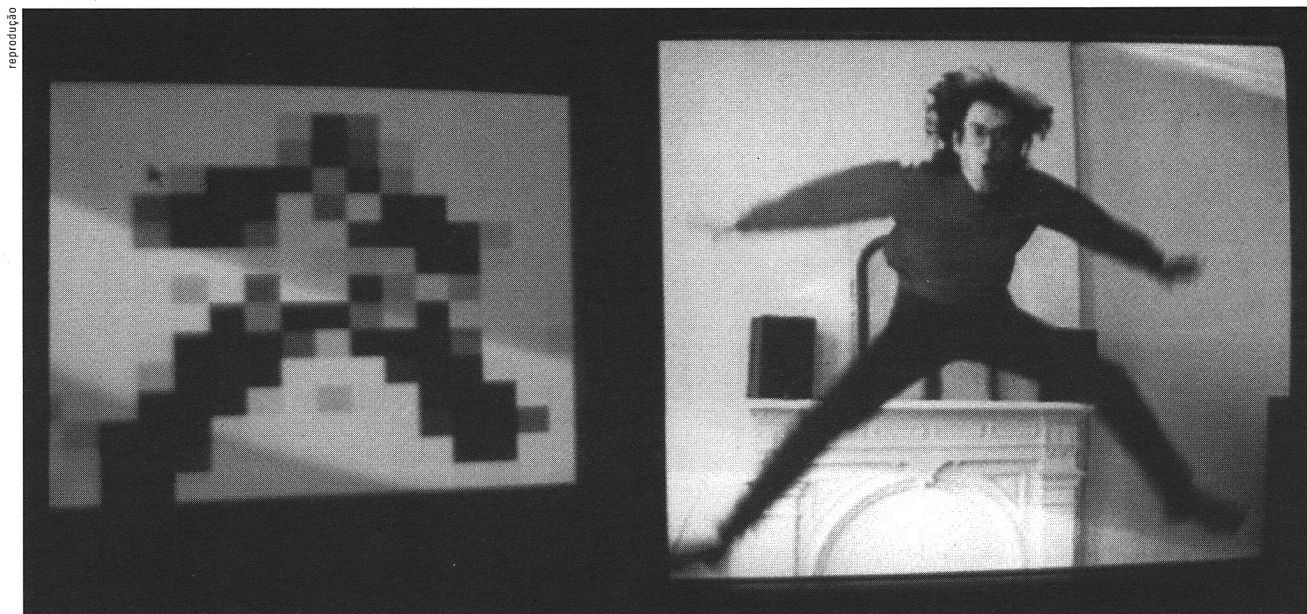
Breve Relato do Evento *Arte no Século XXI*

Gilbertto Prado

O evento *Arte no Século XXI: a Humanização das Tecnologias*, voltado para as discussões das transformações ocasionada pelas relações entre arte e tecnologia nesse fim de século, teve a curadoria geral de Diana Domingues, como coordenador da exposição Gilbertto Prado e como coordenadora do colóquio Ana Claudia Mei de Oliveira.

O Colóquio realizado de 29 de novembro a 1 de dezembro de 1995 no Memorial da América Latina em São Paulo, abordou os seguintes temas: *Robótica: O Cenário Homem-Máquina*, com a participação de David Rokeby, Lúcia Santaella, Stelarc, Norman White e Rogério Costa; *Revolução Numérica*, com Diana Domingues, Arlindo Machado, Luiz Velho, Ed Bennet, Philippe Jeantet, Emanuel Pimenta, Tânia Fraga e Guido Hübner; *Perspectivas para uma História da Arte e Tecnologia*, com Ana Claudia de Oliveira, Jacques Donguy, Deisy Peccinini de Alvarado e Machiro Kusahara; *Interatividade*, com Lúcia Santaella, Jean-Marc Philippe, Diana Domingues e Regina Müller; *Comunicação Planetária*, com a participação de Fred Forest, Gilbertto Prado, Roy Ascott e Eduardo Kac. Participaram também como homenageados Haroldo de Campos e Walter Zanini e como conferencistas Roy Ascott, Fred Forest e Jean-Pierre Legrand.

A exposição *Arte Tecnologia*, realizada de 28 de novembro a 10 de dezembro no Museu de Arte Contemporânea da USP em São Paulo, teve como objetivo o de trazer algumas produções artísticas recentes utilizando dispositivos tecnológicos na intenção de revelar novas poéticas. Nessas novas direções e confluências que vêm sendo possibilitadas pelos novos meios eletrônicos, distintos setores, áreas e disciplinas tendem a se interpenetrarem. O computador e as novas tecnologias ultrapassaram a idéia de desenvolvimento, assim como a noção de ferramenta ou de um instrumento, e possivelmente vão permanecer como dispositivos artísticos no futuro. Mas o que realmente importa são os efeitos desses dispositivos sobre o pensamento, o processo e a realização artística. Enfim, é importante que permaneçamos conscientes e abertos a

reprodução

David Rokeby, ***Very Nervous System***, câmeras de vídeo, processadores de imagem, computadores, sintetizadores, sistema de som e interação do movimento do espectador/usuário

esses trabalhos e manifestações que são propostas pelos artistas atualmente. Nesses trabalhos está presente o intuito do diálogo e da interação dinâmica expondo a fragmentação da experiência deste nosso novo cotidiano e gerando um clima de comentário, participação, intercâmbio e partilha.

Entre os artistas que utilizaram a rede Internet para apresentar os seus trabalhos e convidar o público para visitar e/ou interagir em seus *sites*: Stéphan Barron (França), com o projeto *Le jour et la nuit*, onde dois computadores, um em Sidney na Austrália e o outro em São Paulo, calculavam a média da cor do céu entre os dois países. Como a cor varia entre o azul escuro e o azul claro seguindo a luminosidade, e como será noite num país enquanto é dia no outro, haverá sempre um equilíbrio azul-médio entre os dois azuis, um ponto de equilíbrio frágil entre o dia e a noite. Bernard Demiaux e Ana Richardson (França), com o projeto *Overdose Family*, onde o público do Museu através da rede Internet escolhe um dos personagens que lhe são propostos (Papa, Mickey, Castañeda, Mao, ...), imagina o que pensa o personagem e envia sua escolha e resposta ao servidor Web. Essas respostas são recolhidas e integradas ao conjunto de dados e ficam disponíveis ao público no servidor Web controlado pelos artistas. Fred Forest, da França, deu continuidade a sua experiência multimídia (TV + rádio + Internet) pela qual acabou de receber em setembro deste ano o grande prêmio *Ville de Locarno* oferecido pelo *XVI Festival de la Vidéo et des Arts Électroniques*. O público visitante foi convidado a criar novos diálogos pela rede para uma cena entre atores do filme Casablanca (em Locarno e agora em São Paulo). Eduardo Kac, brasileiro residente nos Estados Unidos, colocou para a consulta do público o seu *site* Web, onde podíamos recorrer e consultar os seus vários projetos artísticos (performances, telemática, holografia), seus textos teóricos, referências e bibliografia. Philadelpho Menezes apresentou um projeto de poema que usa a potencialidade de expansão comunicativa das redes informacionais. Partindo de três versos iniciais de Philadelpho, o poema se desenvolve via rede Internet com outros poetas de diferentes línguas e localizações geográficas.

Quanto aos trabalhos de geração de imagens via computador, apresentados em vídeo durante a exposição, tivemos os trabalhos de Michel Bret (França) com sua mais recente produção de animação de imagem de síntese *Betezeparticules*, de 1995, com duração de 4 minutos; Hervé Huitric e Monique Nahas (França) com as animações usando como referência o rosto humano *Indodondaine*, *Le Gros Bouillon*, *3 Portraits*, *La Grand Roue*, *Animation de Base de Donnée Laser*; Emanuel Pimenta (Brasil/Portugal) com animações de imagens de síntese de cidades e de arquiteturas virtuais, com *Woiksed;* Yoichiro Kawaguchi (Japão) com as animações sintéticas de formas orgâncias *Ocean* e *Eggy*; Julio Plaza (Brasil) com o vídeo-poema *O arco-íris no ar curvo*, montagem da "Fita de Moebius" e do texto "O arco-íris no ar curvo", aparecendo na forma de imagem de síntese.

O grupo francês Art-Réseaux apresentou, em forma de CD-ROM, o projeto de Karen O'Rourke *Paris Réseau*, "guia" hipermídia que permite tornar visível uma rede traçada em Paris pelos deslocamentos de vários personagens em momentos diferentes. Ela associa imagens numéricas, animações, textos e sons, que o visitante podia explorar para construir sua própria Paris imaginária. Tânia Fraga (Brasil) apresentou em computador suas *Simulações Estereoscópicas Interativas*, que são objetos virtuais tridimensionais, campos de possibilidade, propiciando aos usuários de com eles interagir poeticamente ao imergir parcialmente no espaço virtual criado. Suzette Venturelli (Brasil) apresenta *Construção e Animação do Corpo Humano através da Computação Gráfica*, onde ela busca relacionar arte, ciência e tecnologia através da construção e animação do corpo humano. São 5 impressões *hard-copy* e um programa multimídia, onde o público pode interagir com animações, som e textos que acompanham o trabalho.

No campo das instalações, Diana Domingues (Brasil) apresentou o trabalho *In-Viscera*, onde em uma sala fechada o público emite sons que são amplificados e reverberados, enquanto assistem imagens feitas por videolaparoscopias tratadas eletronicamente que são teleprojetadas em telas transparentes. O público pode se deslocar entre o fluxo de imagens, simulando o percurso no interior de um corpo em pleno funcionamento. Wagner Garcia (Brasil) com o trabalho *Tinkering with Evolution*, uma pedra de gelo com um cérebro dentro se descongelando, propõe de forma metafórica como os hábitos e leis da natureza surgem e se desenvolvem. Philippe Jeantet (França) com a instalação *Stop Bomb*, ambiente de sala de classe média, onde o público sentado no sofá assiste a um programa de animação no computador com a palavra "não". Ruggero Maggi (Itália) com a instalação *The Birth of Ideas* leva o espectador a acompanhar o movimento de um raio laser, com sua luz brilhante e vermelha através de um punhado de corda desfiada. A luz do laser começa seu movimento na escultura de uma face e determina diferentes cisões no material desfiado. Bia Medeiros (Brasil) e seu grupo de pesquisa translingüística apresentou *Corpos Informáticos*. O trabalho mostra animações e imagens numéricas, vídeos e espetáculos, instalações que representam o corpo sujeito, e objeto, das novas tecnologias. O espaço é re-elaborado em espaço cênico para que seja penetrado, transbordado pelo público. David Rokeby (Canadá) traz a instalação *Very Nervous System* na qual usa câmeras de vídeo, processadores de imagem, computadores, sintetizadores e um sistema de som para criar um espaço no qual os movimentos do corpo geram som

e/ou música. No interior da instalação uma câmera de vídeo observa o movimento do visitante e um computador compara cada quadro com o anterior e os sons são ouvidos quase que simultaneamente aos movimentos que os produzem. *M.A. (desejo)* é a instalação interativa de Gilbertto Prado (Brasil), uma peça cilíndrica de fibra de vidro de 2,50m de diâmetro por 1,70m de altura, ladeada por 3 escadas e 3 máscaras que dão acesso ao tampo superior aonde por mais 3 máscaras se pode olhar parcialmente o interior da caixa rosa: 1 câmera de vídeo colocada por trás do próprio espectador que se vê em posição de *voyeur*, e, pelos 2 orifícios das outras máscaras, 2 computadores com animações multimídias para serem navegadas. São 9 poemas escritos e sonorizados, vídeos e imagens numéricas, elaboradas a partir de uma Polaroid encontrada de um marinheiro observando cartazes de uma *strip-girl* nas ruas de Paris. Milton Sogabe (Brasil) apresenta *Mãos à Obra,* onde sensores e um computador fazem a intermediação dos meios utilizados com o usuário, que através de suas mãos aciona o sistema. Este sistema de sensores se encontra sobre uma mesa onde diversos objetos eletro-eletrônicos estão expostos sem suas caixas, deixando visíveis seus chips e circuitos, bem como as partes mecânicas, reagindo às operações dos espectadores.

A instalação interativa *Perception: Fast Forward IV* de Isabelle Chemin e Guido Hübner (França) inspirada num modelo de rede neuronal é composta de 4 PCs em círculo. Entre cada dois usuários uma ligação por tubo de neon desenha no espaço o signo = ou ≠ informando a relação entre as imagens nas telas. Sobre as 16 configurações possíveis a metade leva ao equilíbrio estável, que uma vez atingido faz com que apareça uma animação tridimensional, simultaneamente nos 4 monitores. Silvio Zamboni (Brasil) com a vídeo-instalação *A Cozinha Maravilhosa do Sr. Muntadas* apresenta imagens do artista Antoni Muntadas elaborando um prato típico de cozinha espanhola conjuntamente com imagens de seus trabalhos.

Exorcizando o "Exoticado"

Milton Machado

Já que o tema deste **item** é "tecnologia", comecemos pelo atraso. Tipicamente inglês: já não se pode mais confiar na pontualidade dos trens. Quando finalmente cheguei à Universidade de Essex, o auditório repleto, Carla Guagliardi, Guy Brett, David Medalla e a curadora Paula Terra Cabo[1] já haviam dado conta do recado: uma mesa redonda para discutir a exposição *continuum - Brazilian Art 1960s-1990s*. Melhor assim: o clima era muito informal, e ler o *paper* que preparei, embora sem pretensões, talvez fosse também um excesso tipicamente inglês.

Do convite: "A mostra *continuum* proporciona uma visão da fascinante produção de três gerações de artistas brasileiros. Reúne trabalhos da Coleção de Arte Latino-Americana (UECLAA) e de coleções particulares britânicas, para mostrar que certas idéias paradoxais, sarcásticas, e algumas vezes pitorescas inauguradas pelas vanguardas experimentais dos anos 60, até os dias de hoje ainda produzem ressonâncias."

Se para falar do caráter experimental da arte brasileira as classificações acima são insuficientes e esquemáticas – ou mesmo pitorescas – o crítico Guy Brett se utilizou com maior propriedade do título de um dos capítulos de *Conglomerado* – livro que Hélio Oiticica planejava escrever em Nova York – para abrir sua introdução para o catálogo: *Brazilian Experimentality*. No texto a seguir, incluo a tradução de um parágrafo deste ensaio, que por razões de espaço não devo reproduzir integralmente. Fica sugerida sua divulgação em outra oportunidade, e acompanhado do texto de Paula Terra Cabo, também publicado, onde ela procura e consegue encontrar – difícil tarefa – pontos de contato, continuidades entre os quinze artistas representados: Alex Gama Carla Guagliardi Cildo Meireles Cristina Salgado Hélio Oiticica Jac Leirner Lygia Clark Lygia Pape Martha Niklaus Milton Machado Rita Bonfim Rubens Gerchman Sérgio Camargo Sonia Labouriau Tunga (a falta de pontuações é para ajudar a promover o *continuum*): "Apesar de diferentes gerações, considero estes trabalhos como 'arte contemporânea', já que as idéias que eles expressam geram sinergia, *continuum*, e não podem ser limitadas por padrões cronológicos (...). Para mim, *continuum* está associada a dimensões temporais e espaciais – uma seqüência de tempo e espaço não quantitativamente mensurável, mas experimentada internamente. A exploração da noção tempo/espaço em arte é central para os artistas em *continuum*, onde idéias de transformação e metamorfose são desenvolvidas para mais além da concepção clássica de tempo e espaço (...). O que parece coexistir nestes artistas é principalmente um sentido paradoxal. São estratégias alegóricas, onde os paradoxos são exibidos não para unificar, mas para demonstrar a impossibilidade de sentido. Parecem formalizar quando a forma não é mais a questão central; expressam questões culturais não através de metáforas visuais, mas como subversões de esquemas estabelecidos... [Estes trabalhos] celebram o processo de deslocar a arte do lugar da arte; eles encenam um espetáculo que revela um complô contra a própria identidade da arte." (traduzido de *continuum - Brazilian Art 1960s-1990s*).

A inauguração foi um sucesso... relativo. Bolinhos de bacalhau chegaram frios, porque vieram de Londres e viajaram de trem. *Professor* Dawn Ades e Valerie Fraser, diretoras da UECLAA, apresentaram propósitos e propostas de expansão da coleção: existe o desejo de se construir uma sede para melhor abrigá-la. Publicamente, o vice-chanceler *Professor* Ivor Crewe provocou o embaixador brasileiro com um pedido de apoio. Esclarecedora, interessante mesmo, a palestra que Rubens Barbosa proferiu, a convite do Centro de Estudos Latino-Americanos. Mas números da economia talvez não tenham sido adequados para uma audiência que saiu dali sem qualquer informação sobre as políticas culturais oficiais. Talvez cheguem, ainda que com algum atraso. Na galeria pequena, os trabalhos estavam um tanto apertados, mas foram vistos com dignidade: a montagem que Paula conseguiu era a melhor possível. Na abertura, quase duzentas pessoas deixaram seus sobretudos a um canto, espalhados pelo chão. Qualquer sede futura não deveria deixar de contar com uma boa chapelaria. Foi editada e exibida uma fita de trinta minutos com seqüências selecionadas de vídeos sobre os artistas, que poderão ser vistos em suas versões integrais, *by appointment*. Quanto a meu *paper*, fiquei de voltar à Universidade de Essex para uma palestra exclusiva, se tudo correr nos trilhos. O que se segue é sua versão traduzida.

Partes desse texto são do ensaio *Dance a Noite Inteira Mas Dance Direito*, que escrevi para o Simpósio organizado pelo grupo Visorama em 1992, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ.

Exorcizando o "exoticado"

"Não Exotico", assim mesmo – em português, mas sintomaticamente sem o acento agudo sobre o "o" de "exótico" – foi o título que Michael Norris escolheu para um artigo que escreveu sobre o trabalho de Jac Leirner, em dezembro de 1991. Impressas na capa da revista ARTFORUM, tais palavras exerciam um apelo irresistível, tanto para leitores familiarizados com a língua quanto para aqueles para quem o português já é signo de exotismo. Para os primeiros, o lapso ortográfico do crítico resultou em um neologismo involuntário, na criação de um novo verbo: "EXOTICAR", ali conjugado como "Não exotico", do qual uma tradução simetricamente forçosa seria "TO EXOTICATE", no infinitivo, e "I DO NOT EXOTICATE", no presente, forma negativa, primeira pessoa do singular.

Reproduzido na capa desta espécie de *"good book"* [n.t.: "bíblia"], e conjugado no negativo, "Não exotico" – ou *"I do not exoticate"* – adquiria assim a força afirmativa de um mandamento. "NÃO EXO-TICARÁS" – "YOU SHALL NOT EXOTICATE" – deveria ter o poder de lei quando o interesse – e este era precisamente, ou aparentemente o do crítico – é lidar com esta produção particular, a da arte brasileira. "NÃO MATARÁS A ARTE BRASILEIRA" – "YOU SHALL NOT KILL BRAZILIAN ART" – precedido talvez por outros nove ou tantos mandamentos, poderia ser igualmente admitido nessa espécie de homilia redentora, livre de pecado, geo-politicamente-correta. O problema é que o exotismo das penas de papagaio[2], entre outros verdeamarelos, visões azuladas de um "paraíso perdido", é extremamente sedutor, e muitas vezes compromete os "cometimentos" de eventuais seguidores e de seus crentes fiéis. Papagaios são presas fáceis, facilmente domesticáveis. E são ótimos repetidores.

Apenas mais um exemplo, ainda no domínio das manchetes: *"Ecco la Tropical Art"* – assim mesmo, sintomaticamente em italiano *e* inglês – foi o título escolhido pela crítica que comentou na revista L'Expresso uma exposição de cinco artistas brasileiros que organizei em 1990 para a galeria SALA-1, em Roma [3].

Enquanto essa visão "*ex*oticada", ou *in*toxicada, recorrentemente, viciadamente insiste em pintar a "cena artística brasileira" com cores artificiais, uma abordagem mais historicamente responsável detecta e registra uma outra espécie de "natureza", cujos rigores exigem mais do que as lentes tele-objetivas e o *kit* de primeiros socorros que o explorador carrega consigo ao embrenhar-se em uma floresta selvagem. A empresa de penetrar o caráter extremamente complexo e inevitavelmente experimental da produção de arte no Brasil demanda do explorador que ele próprio experimente. E experimentar, ou "experienciar"[4] essa produção *a partir de seu interior* implica necessariamente observar a produção nos cenários europeu e norte-americano do ponto de vista de uma peculiar "teoria geral da relatividade", onde o "interior" de uma não seria necessariamente o "exterior" da outra; uma teoria da relatividade onde a cifra "geral" referiria o universal e o humano, não indicadas aqui como categorias de mais uma deserdada "grande narrativa" fora-de-tempo-e-lugar, mas um deslocamento, ou uma recolocação produtiva, onde as diferenças seriam historicamente determinadas e determinantes, e não descontempladas como cifras de uma cega indiferença. Seria ingênuo de minha parte advogar uma "causa", e esperar dessa perspectiva uma mudança radical da história de nossa visualidade; mas eu arriscaria ser radical – ou suficientemente visionário – a ponto de propor que tal empresa, se e quando assumida responsavelmente, necessariamente levaria a uma re-visão. Ou, pelo menos, à adição de *mais* visão.

Carla Guagliardi, ***Sem título*, 1991**; ferro, plástico e água; dimensões variáveis (detalhe)

Mas mesmo essa aritmética moderada pode soar suspeita quando equacionada por um artista brasileiro como eu, ou outros. Do explorador Guy Brett, eu diria que ele seria quase igualmente suspeito (muitas vezes tem sido flagrado colecionando e vestindo umas capas estranhas), mas as suas são palavras de um crítico e historiador, não resta dúvida, inglês:

"Se conhecêssemos a 'Experimentalidade Brasileira' tão bem quanto conhecemos seus equivalentes europeu e norte-americanos, por certo teríamos outra percepção das produções mais recentes. (...) Veríamos mais além das hipóteses simplistas que imaginam a arte produzida no Brasil em termos exóticos e primitivistas, ou como uma imitação dos desenvolvimentos praticados em Paris ou Nova York. Veríamos que há algo mais do que uma 'versão brasileira' de movimentos (Minimalismo, Arte Conceitual, *Body Art*) cujas definições nos têm sido legadas por artistas europeus e norte-americanos que já conhecemos. (...) Tomaríamos conhecimento de algo muito mais radical: a proposição de temas e questões que, como escreveu Sonia Salzstein, 'vão além das premissas da modernidade (...) [até] os dilemas mais cruciais da cultura contemporânea' ".[5]

Em seu texto de introdução para o catálogo desta exposição, do qual extraí a citação, Guy Brett fala da significação filosófica da noção do "vácuo" [6], que aponta como um dos fatores de união entre os artistas brasileiros nos anos 60, alguns dos quais aqui representados. Vou deslocar a noção deste contexto de significação filosófica para outro, mais estritamente político, para dizer algumas palavras sobre o circuito brasileiro de arte, como ele se estrutura, ou desestrutura, e como o pecado do exotismo algumas vezes se manifesta internamente, como uma espécie de "pecado original", cometido por assim dizer no âmbito do próprio templo.

O dado mitológico do circuito brasileiro de arte é sua própria existência; e seu vício maior é a paradoxal permanência dessa impermanência. Paulo Venâncio Filho tinha razão ao afirmar este território – o meio institucional de arte no Brasil – como um "lugar-nenhum"[7]: ilha artificial, produto de destruições deliberadas do istmo que lhe garantiria o acesso a, e a comunicação com o continente, digamos, "real", tem todos os ingredientes de uma utopia. Falo da incapacidade que tradicionalmente o

Brasil tem demonstrado para representar-se, no cenário internacional, por seus produtos culturais, em parte devido à sua própria incapacidade de reconhecer-se como o cenário para essas produções. Para dar apenas um exemplo, posso lembrar-lhes de que a primeira publicação mais abrangente sobre a obra de Hélio Oiticica foi o catálogo produzido, não por uma instituição brasileira, mas pelo Museu Witte de With em 1992, doze anos após sua morte.

Se a ausência de definições de um território proporciona espaços para uma aparente "liberdade", ou autonomia operacional, por outro lado ela resulta em isolamento. Se é verdade, como escreveu Sonia Salzstein, que os temas e as questões levantadas pelos artistas brasileiros vão "além das premissas da modernidade até os dilemas mais cruciais da cultura contemporânea", e se aí reside sua radicalidade, o "Projeto Brasileiro de Arte" – se é que existe tal coisa – corre o risco de soar como um *"nowhere-man's nowhere-plan for nobody"*[8]. Radical pecado, original: se para transeuntes e observadores, "exoticados" e intoxicados, o paraíso é habitado por papagaios, para pecadores locais ele é um vácuo: perdido, e vazio.

Devo dizer que essas condições têm mudado, recente, gradualmente, e para melhor. Não apenas por fatores internos, onde políticas culturais como as praticadas pelo governo anterior ao atual resultaram em desastres, e sob a pressão dos setores mais progressistas da sociedade deram lugar a outras, mais conseqüentes[9] ; mas também, e talvez principalmente, pela crescente visibilidade de artistas brasileiros no cenário internacional a partir do final dos anos 80, resultando na provisão de mais espaços de "exposição" – refiro-me tanto a espaços físicos de galerias e museus quanto àqueles em publicações especializadas – todos devidamente pintados ou impressos com mais "neutras" co-lorações.

É verdade que as coisas estão mudando. Mas o quê, exatamente? Seriam as produções mais recentes "melhores" do que os trabalhos produzidos nos anos 50, 60 e 70? Definitivamente, não é o caso. Se de fato as gerações mais jovens – particularmente de pintores mais afinados com os *dernier-cris* dos anos 80 – circulam com maior assiduidade pelo circuito de galerias comerciais e feiras de arte, onde não raro vendem com sucesso seus trabalhos, espaços institucionais mais seletivos tais como os grandes museus, bienais, a Documenta de Kassel e outros eventos do tipo têm privilegiado trabalhos e artistas mais identificados com a tradição brasileira mais experimental de investigação conceitual (sem que os dois esquemas sejam necessariamente exclusivos). É possível que a mudança seja mesmo, como sugeri acima, de ordem externa. Talvez o que tenha mudado seja o modo pelo qual o cenário internacional de arte percebe a si mesmo. Ou, mais precisamente, como ele percebe suas próprias crises. Seria simplista nomear, ou acusar uma crise estritamente econômica, apesar da força do argumento. Mas o fim do *boom* comercial dos anos 80 não é a única causa para essas mudanças de percepção. Tal suposição seria injusta, cega, muda e surda ao debate intelectual que recentemente vem mudando radicalmente os paradigmas da crítica e da teoria da arte. Este não é o lugar nem o momento para desenvolver estes temas. Por enquanto eu diria apenas, ou eu arriscaria dizer que se trata de uma questão de relatividade geral, uma questão de adição, de *mais* visão. Afinal, sendo um artista, eu reservaria para mim mesmo algum direito às visões extraordinárias. De novo citando Guy Brett, a nossa é uma "cultura do sonho".

reprodução- foto: Jilles Huthinson

Tunga, ***Lezart 1*, 1989**, cobre, aço, ferro e ímãs; instalação (detalhe)

Dois ditados populares – promissores, confortadores, dadas as condições sociais compartilhadas pela maioria daquela população: "Deus é brasileiro", e "O Brasil é o país do futuro". Se é verdade que *"God is Brazilian"* e *"Brazil is the country of the future"*, parece que os mandamentos e as agendas ainda estão sendo escritos em outras paragens. É ainda necessário que os gritos e sussurros do paraíso internacional se desvaneçam sob a luz do dia para que as feras da noite brasileira sejam ouvidas e para que suas cores mais vivas apareçam. E se é verdade que a "entidade suprema" com que lidamos aqui é a arte, por certo levará algum tempo até que a máxima "TODOS OS ARTISTAS SÃO IGUAIS PERANTE A ARTE" seja devidamente – e tediosamente[10] – aplicada. Pois este seria o derradeiro, o mais absoluto exotismo. Afinal, por natureza, e "graças à arte", somos mesmo pecadores radicalmente diversos.

---

1. Paula Terra Cabo é historiadora de arte e pesquisadora de doutorado na University of Essex, com bolsa do CNPq. É a curadora da exposição *continuum - Brazilian Art 1960s-1990s*, na galeria daquela universidade em Colchester, novembro de 1995.

2. Hesitei em soltar "papagaios" porque entre nós a fórmula já está suficientemente desgastada. Mas por aqui ela é ainda eficaz para render a cor deste pecado.

3. Tanto Alessandra Mammi, autora do artigo, quanto Michael Norris, podem não ter sido diretamente responsáveis por tais lapsos. Às vezes a escolha é dos editores.

4. O neologismo "experienciar" é voluntário.

5. Guy Brett, "Brazilian Experimentality", catálogo da exposição *continuum, Brazilian Art 1960s-1990s*, University of Essex, Colchester 1995. Sonia Salzstein é citada sem referências.

6. "The void", no original.

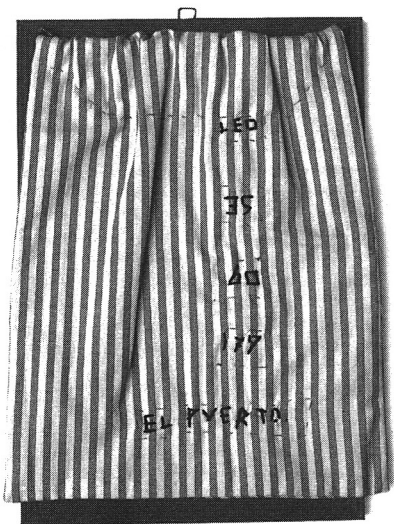
7. Paulo Venâncio Filho, "Lugar Nenhum: o Meio de Arte no Brasil", in *Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte,1980.

8. Da canção *Nowhere Man*, The Beatles. Uma tradução literal seria: "planos-de-um-lugar-nenhum por um homem-de-um-lugar-nenhum para ninguém".

9. Apesar do pouco tempo de afastamento, não tenho como avaliar efetivamente essas mudanças. Mal consigo ter uma idéia do verdadeiro valor do Real.

10. No original, a distinção entre *duly* e *dully* é mais sutil.

Para Quem *Não* Comprou a Verdade[1]

Lisette Lagnado

El Puerto, 1992
bordado s/ tecido s/ espelho, 23 x 18 cm
col. Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

O discurso da sinceridade pertence à estrutura expressiva do primitivo ou, para ser mais explícito, a retórica do primitivo está baseada numa profissão de fé. Antes de mais nada, não se pode confundir sinceridade com verdade. Ser sincero exige credibilidade, não há verificação possível; já a existência da verdade depende de provas. A confissão é uma das manifestações literárias da sinceridade (J. J. Rousseau). O diário, também, quando se trata de narrar as disposições interiores de seu narrador – histórias, suporte de uma ficção. Mentiras? Talvez. Mentiras sinceras que vêm do coração. A busca de José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) consiste em nos convencer de sua sinceridade: para que seja acreditado, confessará até que é "mentiroso" [2]. A negação deste ato de fé não é a mentira mas a *falsidade, inimiga jurada da sinceridade.* Leonilson não abdicou de sua ironia característica, mas mesclou-a com questões de fé. Devoto fervoroso de um ideal romântico malogrado, este artista inscreveu seu gesto na epistolografia contemporânea. Cada trabalho (deliberadamente indefinido quanto aos limites do desenho, da pintura ou do bordado) foi feito como um registro íntimo, mergulho narcísico, e foi dedicado ao objeto do desejo.

Título de uma pintura do artista, *São tantas as verdades* inspirou o livro e a retrospectiva que organizei recentemente. Há uma lógica da ambigüidade, muito atual, que permeia a atitude de Leonilson em todos os sentidos (estéticos, morais, religiosos, sexuais). Nela, a adoção de um princípio não exclui a coexistência de seu oposto. Embora possa se dizer que toda a sua obra é autobiográfica, num veio estético que vem de Louise Bourgeois a Cindy Sherman, para citar apenas artistas conhecidos do público, penso que o gesto de Leonilson trata, contudo, de algumas questões próprias: o discurso amoroso e as figuras do romantismo; a alegoria da doença e o uso da biografia para dar corpo à desmaterialização da obra de arte.

Em que consiste esta ambigüidade? Na visão do artista, há, por um lado, a vontade de fazer um trabalho que "não entrega uma verdade" (sempre criticou as categorizações da produção artística em "abstrato", "figurativo" ou "conceitual", pleiteando portanto a sobreposição de várias formas de linguagem), e, por outro, uma ambigüidade da figura feminina. O ofício da tecelagem, é, de modo geral, feminino: mesmo assim, em algumas culturas indígenas, esta técnica requer tanto a participação do feminino como do masculino. O bordado é também, por excelência, o ardil inventado por Penélope para adiar o reconhecimento da morte de Ulisses, que seria consumado uma vez que ela aceitasse um dos pretendentes. É neste registro da suspensão de uma ameaça irredutível que Leonilson confecciona um bordado intitulado *O Penélope*.[3]

Profano em suas afinidades eletivas, o artista assume, no bordado, a influência da moda, visível na escolha dos tecidos, na relação entre as cores e as texturas, na leveza do suporte que despreza o chassi convencional e nos botões e pedras semi-preciosas costuradas com arame de cobre.[4] Através da moda, Leonilson vincula-se estreitamente à questão da modernidade, assim como foi enunciada por Baudelaire em seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna.* Sem cair em nenhuma conotação pejorativa, Baudelaire tece um parentesco entre modernidade e moda. "A modernidade", diria o poeta, "é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável". Não que a obra de Leonilson não consiga dialogar com artistas da tradição que nos suscitam sensações de "beleza eterna", como Klee, por exemplo. Mas, por outro lado, Leonilson incorpora o que Baudelaire chamaria de um "elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, a cada vez ou de uma só vez, a moda, a moral, a paixão".

Se cada época tem "seu porte, seu olhar e seu sorriso", ou seja, sua *Gioconda*, o olhar deste fim de século está no pequeno e significativo trabalho *El Puerto* (1992), composto de um espelho recoberto com um pedaço de camisa de Leonilson e algumas informações biográficas "Leo, 35, 60, 179" (nome, idade, peso e altura). Nele reside toda a ambivalência da temporalidade: o passageiro e o frágil, i.e., a modernidade e a tragédia da existência. O espelho testemunha o desenvolvimento da doença e a desintegração da identidade de seu sujeito. O grau máximo de autenticidade está recuperado e, no gesto de ocultar a figura, o artista aproxima-se do sublime. Este dado torna a produção de Leonilson singular e não apenas "particular" – um cuidado que os interpretadores deverão tomar para não cair numa tendência "psicologizante" em face a uma obra que trata da pulsão do Ser.

Neste texto sobre o pintor moderno, Baudelaire se refere ainda a um par antagônico: "artista" e "*homme du monde*". Sua idéia de "artista" tem um sentido mais restrito, pois está fundamentalmente presa à paleta. A segunda expressão seria, segundo ele, mais abrangente uma vez que torna o homem "cidadão espiritual do universo". Embora esta afirmação possa parecer um tanto quanto pomposa, ela se adequa perfeitamente a Leonilson que, no último dia de nossa entrevista, afirma ser antes um "curioso", um "andarilho", do que um "artista"[5]. Tal curiosidade é uma marca inconfundível de sua modernidade. Como uma criança (e aqui o traço infantil de seu desenho não pode ser desprezado), Leonilson observa o mundo e o registra nos blocos de desenho que costumava levar em suas freqüentes viagens. É também através do deslocamento de seu olhar (nascido em Fortaleza, bebeu tanto na iconografia popular e católica como na Transvanguarda, na *pop art* e na *art brut*) que conseguiu imprimir um caráter nômade à sua obra, na busca de um conhecimento híbrido[6]. Sua sinceridade, exposta nos trabalhos através de uma seqüência de adjetivos morais, procura contornar o patético, admiravelmente sublimado no uso de flores (nomeadas, bordadas, pintadas ou construídas).

Leonilson traz para a esfera da expressão um assunto problemático e sobredenominado pela literatura: os meandros do discurso amoroso. Sem receio de esbarrar na esfera da emotividade, o artista foi um cronista de acontecimentos registrados tanto na sua esfera privada como na vida pública – depoimento que pode se verificar nos desenhos que realizou na coluna, tipicamente

"moderna", de Barbara Gancia (Folha de S. Paulo, 1991-1993). A partir de uma reflexão imediata sobre a realidade, era preciso produzir um desenho vinculado a um tema arbitrário cujo traço, porém, permanecesse atento a seu vocabulário pessoal.

A pergunta é quase insolente: como pensar a dimensão da fé e da crença num mundo pós-moderno? Um artista sincero e autêntico soa um tanto *démodé* no contexto da pós-modernidade. O recurso das palavras, embora mereça um exame mais detido, proporciona uma acepção mais ampla do conceito de "primitivo" – um "*primitivo moderno*" se isto fosse possível. Leonilson deixa um testemunho cuja grandeza está relacionada ao prosaico: a obra, feita como "orações", como os símbolos de uma religião primitiva, liga o indivíduo a uma entidade superior. Não pode ser desprezado um outro fator relevante para a feitura dos "bordados": a atitude de Leonilson encontrará seu melhor eco na incorporação do *design* dos Shakers – uma exposição que ele pôde ver em Nova York em 1987 [7].

Como um Shaker, Leonilson assume a inflexão teológica do discurso do sacrifício: nos bordados, há nitidamente uma busca de uma vida interior harmoniosa, com valores essenciais, destituída de qualquer tipo de excesso – seja moral ou estético. É claro que se algumas de suas frases parecem "primitivas", os leitores não podem cair na sua ingenuidade ardilosa: Leonilson, enquanto artista, sabia muito bem o que estava fazendo e os embates críticos que sua obra apresentava – desde a discussão formal dos materiais até o tênue limite entre a ironia e o sublime na modernidade. Seu legado é valioso porque reavalia a noção de subjetividade após as experiências conceituais.

A urgência da chamada Geração 80, esse movimento antes alegre e sem compromisso, tornou-se um fardo trágico no qual urgência agora é sinônimo de morte. Inconformado porque não consegue mudar o mundo, Leo infere agora que "não pode mudar o mundo porque os deuses não admitem qualquer competição com eles". Laymert Garcia dos Santos fala em "fusão do coração de Jesus com o coração do amante"[8]. Há, efetivamente, uma progressão no uso da simbologia católica que culmina num plasma da imagem do artista com a imagem do divino. A partir da ruína de "sua" doença, Leonilson entrega uma efígie da interioridade: esta será sua acepção de verdade.

Longe de emitir reflexões céticas sobre a função da obra de arte, o trabalho de Leonilson coloca-se no projeto da modernidade ao questionar o destino do sujeito, mais precisamente a tomada de consciência de um tempo apreendido na sua passagem. Sua atitude implica um ativismo cultural que aponta para uma dimensão ética do "uso dos prazeres" nesse final de século, questionando os paradigmas do conhecimento e da razão. O discurso auto-analítico se desenvolve sobre o eixo paradoxal da verdade interior e da verdade exterior, num limiar da martirologia (emblematizada na imagem de São Sebastião). É uma retórica religiosa posta à serviço da Paixão. *São tantas as verdades* convida ao exercício da tolerância: trata-se tanto de uma tolerância intelectual, em tempos de discursos dogmáticos e religiosos, como da afirmação de um desejo polissêmico, originariamente com várias acepções e que está ameaçado de desintegração.

J. L. 35, 1993
bordado s/ voile, 15,5 x 15,5 cm
col. Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias , São Paulo

---

1. Título inspirado num bordado de Leonilson com a inscrição "Para quem comprou a verdade". Este artigo foi escrito na sequência de um longo ensaio anterior (publicado in: *Leonilson. São tantas as verdades*, São Paulo, Projeto Leonilson e Sesi, 1995) - o que torna mais difícil sair de seu próprio pensamento num recuo temporal tão exíguo. Tento, contudo, elucidar aqui algumas questões, que já estavam neste livro, cuja insuficiência continuou me perturbando nas minhas temerárias releituras. A presente reflexão é profundamente devedora aos textos de Paul de Man sobre Rousseau (in: *Allegories of Reading*, Yale University Press, 1979).

2. Em nome da sinceridade, Leonilson declara ainda que é traidor, tímido, egoísta...

3. A colocação de um artigo masculino na frente de um nome feminino, silepse de gênero, será um recurso recorrente na sua obra. Outros exemplos: *O Ilha*; "los delicias"; "os solidão"; "os ruínas".

4. Na Bienal de São Paulo de 1985, a artista Leda Catunda apresentou um fantástico bordado intitulado *Cachoeira* que deve ter assombrado o imaginário de Leonilson.

5. Um rápido olhar sobre a paleta de Leonilson já demonstra que ele não seria um colorista no sentido tradicional do termo.

6. *São tantas as verdades* apresenta símbolos da autoridade (manto, cetro e coroa) mergulhados em referências de origens díspares: Agnès Martin, Balenciaga, Bardot, Basquiat, Beats, Berçot, Beuys, Bossa Nova, Boy George, Brando, Buto, Chanel, Clemente, Deneuve, Dewaere, Duane Michaels, Eva Hesse, Hippies, Kelly, Koons, Michael Clark, Miou Miou, New Order, Pollock, Prince, Serra, Stella, Support Surface, Swing, Twiggy, Twombly, Warhol, W. de Maria, Yamamoto, Pantanal, Dias, Carnaval...

7. O movimento dos Shakers é originário de Manchester (Inglaterra) e começou em 1774 nos EUA com Ann Lee. Pregava uma vida comunitária a partir de uma nova ordem de seres, mais anjos que humanos, cuja vida excluiria violência, guerra e ambição.

8. Idéia desenvolvida pelo autor em sua apresentação *Entre as palavras e as coisas (Primeiras Impressões)* no Museu Lasar Segall (São Paulo, 6 de dezembro de 1995).

Sobre o Projeto Leonilson

O Projeto Leonilson foi criado por um grupo de familiares e amigos do artista para a catalogação de sua obra e organização de seus arquivos. Este conselho consultivo, que atua sem remuneração, tem se reunido desde setembro de 1993 para discutir a conceituação da pesquisa e a conservação das obras que se encontram sob a sua guarda. Em março de 1995, foi fundada a Sociedade Amigos do Projeto Leonilson, entidade civil sem fins lucrativos, cuja Presidente é Ana Lenice Fátima Dias Fonseca da Silva, irmã do artista.

Até o presente momento, foram localizados cerca de oitocentos trabalhos, entre desenhos, pinturas, bordados e objetos, registrados num banco de dados informatizado. A pesquisa, ainda em desenvolvimento, consiste nas seguintes tarefas: rastreamento das coleções no Brasil e no exterior; ordenação e produção de material iconográfico; organização da biblioteca pessoal do artista, mapoteca, coleção de brinquedos e objetos; sistematização da correspondência e dos recortes de imprensa; constituição de uma bibliografia, cronologia e lista de exposições individuais e coletivas; histórico de cada obra (de que exposição participou e onde já foi reproduzida); levantamento dos escritos e projetos não realizados; inventário das obras registradas porém não localizadas; entrevistas com pessoas que conviveram com o artista.

A equipe de trabalho consiste em três pessoas que realizam todas as tarefas acima descritas, responsável ainda pela promoção de palestras, pesquisa da retrospectiva e do livro lançado em novembro de 1995 (em co-edição com o Sesi, São Paulo).

O Projeto Leonilson não recebe nenhuma ajuda institucional (pública ou privada). Recentemente, foi feita uma tiragem especial de 50 exemplares numerados de uma peça em bronze do artista, cuja venda permitirá a continuidade do Projeto Leonilson.

O endereço do Projeto Leonilson é:
Rua Joaquim Távora, nº 490 Bloco 1 Sobreloja 13
CEP 04015-011 - Vila Mariana - São Paulo - Brasil
Tel-fax: (011) 572-1534

---

ilustrações- reprodução. fotos: Rômulo Fialdini

item-3

tecnologia

fundo; espermatozóide perfurando a parede externa de um óvulo. Negativo de imagem obtida através de um microscópio eletrônico.
Lennart Nilsson, *A Child Is Born*, Nova York, Bantam-Dell, 1993, p. 53.

Rádio Mutandis

Lilian Zaremba

As Doze Gargantas Douradas

Tu me réclames donc une histoire!
Je vais t'en conter une, à cette heure où le crépuscule
peut nous donner envie de voir quelque chose
de brillant et de multicolore s'agiter devant nos yeux
qu'attriste la grisaille du soir.
(Stefan Zweig)

John Cage passeava por uma rua de Nova York quando esbarrou seus olhos numa imensa vitrine de loja. Ali, dispostos lado a lado exibiam-se idênticos, cromados e reluzentes, doze aparelhos de rádio. Extasiado diante daquela imagem, Cage logo descobriu o nome de fábrica que os objetos estampavam: Garganta Dourada. Olhando para eles era possível ouvir sintonizadas as doze notas da oitava, as doze badaladas do relógio, os doze tons dodecafônicos e ainda evocar acontecimentos em dúzias como os trabalhos de Hércules e a ceia dos apóstolos. Naquele mesmo instante decidiu que sua próxima *composição* utilizaria as *Doze Gargantas Douradas*, e assim nascia uma das *instalações* radiofônicas de John Cage[1].

Esse episódio, bem ao gosto do zen-Cage, um jardineiro de ligações budistas, serve para iniciar nossa história. Ela começa justamente nessa vitrine gigantesca de fim de século, onde as gargantas douradas já não utilizam apenas sua fala, seu formato tradicional de discurso: querem ser vistas e tocadas, possuir um corpo que renove sua escuta. Tal a situação do rádio: invento que prometeu – a interatividade – e não cumpriu; arte pouco ouvida e menos ainda difundida; técnica sofisticada porém subestimada. O rádio que a despeito de sua forçada invisibilidade reluz, insistindo em apresentar múltiplas modalidades de radiofonia. É dele que vamos ouvir falar agora.

A invenção do rádio: norma e transgressão

A história da invenção do rádio começa há mais ou menos 100 anos atrás [2], instaurando um clima de expectativas semelhante ao que acontece hoje com a rede Internet. Surgia o invento que iria revolucionar toda a vida sobre a Terra, tornando possível ao *cidadão comum comunicar-se através de grandes distâncias sem a ajuda nem do governo nem de alguma corporação, criando o começo de uma nova época de intercâmbio de*

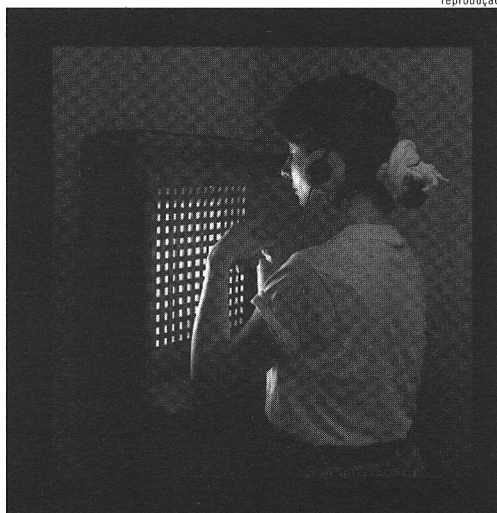
1. *Imaginary Landscape* é o nome de uma série de peças de Cage. Essa que utiliza os rádios é a *Nº 4*. Além dela, Cage também realizou *Radio Music*, em 1955, e *Speech*, em 1956.
2. Embora a primeira estação regular tenha sido inaugurada em 1919, o invento do rádio deve ser considerado a partir das experiências de emissão sonora através de aparelhos sem fios.

reprodução

Instalação **Open your mouth and let the air out,** de Christof Migone
exterior do confessionário montado na Galeria Walter Phillips, 1992

Christof Migone trabalha a radiofonia como metáfora partindo da idéia de que o aparelho do rádio, despido de seu aparato tecnológico, se relaciona a referências de outra natureza, como por exemplo o confessionário religioso. Para Migone, esse espaço da clausura é uma radiofonia sem transmissor. Sua instalação transforma o aparelho de rádio – ou crânio – num confessionário personalizado e computadorizado.

Interior da instalação ***Open your mouth and let the air out*** de **Christof Migone, 1992**

reprodução

informações e transmissão de mensagens[3]. A interatividade prometida pelo novo *medium* – até um certo nível cumprida na atividade dos radioamadores – foi sendo dissolvida gradualmente pelos interesses da industrialização das comunicações, do controle de Estado e pelo que se compreende como supremacia do visual sobre o auditivo nas sociedades ocidentais. O *primeiro rádio* entra para uma espécie de clandestinidade.

Em 1947 dois engenheiros norte-americanos, Shannon e Weaver, formularam o modelo de transmissão que veio a se tornar clássico para o rádio. Nele uma fonte de informação produz mensagens, um canal físico transporta os signos, um receptor decodifica esses signos recebendo a mensagem. O resumo desse modelo é o conhecidíssimo *emissor-medium-receptor* [4]. Embora essa fórmula venha recebendo críticas sistemáticas que atribuem sua falência ao reducionismo da relação paternalista emissor-receptor, ela permanece sendo utilizada pela grande maioria das produções radiofônicas. Murray Schafer, compositor e artista plástico que vem trabalhando com radiofonia, localiza no começo da segunda metade desse século a sedimentação de dois modelos de transmissão radiofônica: o *modelo político*, nascido nos arranjos do poder, e o *modelo iluminado*, que surge em oposição ao político.

"Sigo o meu caminho com a segurança de um sonâmbulo!" Frase que marcaria com sangue, através do espectro das ondas de rádio, o modelo político do qual Adolf Hitler seria uma de suas lembranças mais tenebrosas: "sem o alto-falante nós nunca teríamos conquistado a Alemanha" [5]. Num caminho oposto, nos Estados Unidos de 1916, David Sarnoff abraçava a causa do rádio como a *caixa de música moderna,* cunhando a idéia de um *medium* para entretenimento, um brinquedo de estimação [6]. Atomizado em dois papéis aparentemente distintos, o rádio político, responsável pela informação dos acontecimentos *reais*, e o rádio lúdico, capaz de dar vazão aos sentimentos e manifestações do sonho, o *medium* se alastrou pelos mais longínquos cantos desse mundo.

Mas não é verdade que só exista esse rádio identificado com *uma sociedade organizada para o máximo de consumo*[7]. Considerando a riqueza de potencial da invenção do rádio, pode-se afirmar que sua redução a esses dois modelos seria uma profanação.

Algo de radiofônico sobreviveu todos esses anos, mantido em tom inaudível por não se enquadrar na redução do modelo de comunicação de massa empobrecido pela mesmice da comercialização de idéias e produtos. Do *invento* rádio e sua intrigante plástica sonoro-visual, ao *objeto* rádio e sua produção técnica em escala industrial, uma impressionante evolução da radiofonia aconteceu.

Fenômeno pulverizado pelos quatro cantos do Ocidente, o conjunto de experimentações e reflexões sobre rádio empreendido por artistas, escritores, pensadores importantes das mais variadas correntes e nacionalidades, traça o que hoje podemos perceber como uma verdadeira *história paralela do rádio,* onde se incluem todas as emissões não alinhadas com o padrão normativo dos formatos clássicos da transmissão radiofônica. Trata-se de uma história que ainda está por ser escrita. Dan Lander, artista e produtor radiofônico canadense lembra que "(...) o desenvolvimento de um corpo teórico e autônomo voltado para o referencial auditivo – em sua relação com o rádio e a *media* eletrônica – contribuirá para uma melhor compreensão do papel da rádio-arte na articulação das idéias sociais e culturais" [8].

A produção radiofônica *transgressora* é bem maior e antiga do que supõe seu, até agora, único rótulo: Rádio-Arte.

Rádio-Arte é um nome que vem se firmando na tentativa de estabelecer uma terminologia adequada às produções não convencionais de rádio. Nomenclatura que por hora pode abarcar desde as produções radiofônicas de Orson Welles, as experiências escatológicas de Artaud, as idéias futuristas e dadaístas, a eletroacústica de Pierre Schaffer, o *text-sound* sueco, a *Hörspiel* alemã, alcançando as propostas mais radicais dos anos 90 e que transportam a radiofonia para um exercício interdisciplinar, plantada no campo das artes plásticas.

3. Citado por Todd Lappin em seu artigo "Déjà Vu: All over Again", para a revista *Wired*, maio 95, EUA.
4. Esse modelo recebe descrição e análise detalhadas por Teixeira Coelho Neto em seu livro, *Semiótica, Informação e Comunicação*, São Paulo, Perspectiva, 1980.
5. Frases de Adolf Hitler citadas por Murray Shafer em seu artigo "Radical Radio", publicado pela primeira vez em 1987 e reproduzido no livro *Sound by Artists*, edição da Walter Phillips Gallery, Canadá, 1990 .
6. David Sarnoff começou como um simples *boy* na Marconi Company, passando a operador de telégrafo, dominando a técnica a ponto de se transformar num dos principais executivos da firma e *inventor* do rádio na América. Sua história está relatada no excelente *Empire of the Air, the men who made Radio*, de Tom Lewis, Harper Collins Publishers, New York, 1993.
7. *Ibidem* Murray Schafer.
8. Dan Lander, artigo "Musings on Radio and Art", publicado na coletânea *Radiorethink*, edição Walter Phillips Gallery, Canadá, 1990.

Rádio-Arte: o rádio fora do rádio

Obras de arte ou não, as interferências radiofônicas realizadas por artistas como Bertold Brecht, Samuel Beckett, Antonin Artaud, Ezra Pound, Dylan Thomas, Walter Benjamin, Glenn Gould, Sylvia Plath, Jean Cocteau, Paul Hindemith e muitos outros, são antes de mais nada obras de resistência da inteligência crítica, *autônoma e anárquica alternativa cultural que traz a recusa em participar e identificar-se com o controle e manipulação da expressão artística* contribuindo para que a curva de desenvolvimento do rádio seja ascendente, tanto do ponto de vista técnico quanto estético [9].

A dimensão desses trabalhos não atrelados ao senso comum ainda deve ser medida. Experiências mais recentes como o projeto *Radio Rethink* [10], realizado no Canadá nas décadas de 80/90, evidenciam a vitalidade de opções para o rádio do ano dois mil. Montagens como a *instalação* de Christof Migone, onde rádio é metáfora ou a *performance* de Colette Urban, em sua proposta de deslocamento do canal de rádio, sugerem que a radiofonia não se relaciona apenas ao caráter tecnológico do veículo, mas a numerosas referências de outra natureza.

Instalações e performances radiofônicas parecem sugerir que se *veja* rádio para que se possa *ouvir* rádio. O rádio que possui um corpo físico representado plasticamente quer, em última análise, sair do silêncio de uma clausura do invisível. O rádio agora pode estar fora do rádio.

Entretanto, é preciso cautela. Produções artísticas retiram metalinguagem do rádio de forma não alinhada com o modelo tradicional de transmissão. Surgem como resposta e ao mesmo tempo impasse ao produzir a pergunta: quando rádio é arte?

Sustentando o novo

O consumo tecnológico tem como uma de suas premissas a aquisição do novo. A idéia é tornar obsoleto o produto anterior e com isso gerar demanda por outro. Torna inconcebível a manutenção do *antigo* frente às irresistíveis propostas de progresso: nos habituamos a substituir equipamentos acreditando no esgotamento de suas ofertas. O último modelo é sempre o melhor. Pouco importa se essa melhora não significa, necessariamente, diferença de conteúdo e função. Aparentemente, basta ser *novo*. Seguindo esse raciocínio, a tecnologia avançada dos televisores aposentou o rádio que por sua vez superou o telégrafo e esse ao *audion* e assim vamos numa cadeia de substituições enlouquecidas que nos arrastará até a Idade da Pedra Lascada e aos sinais de fumaça... Como se tudo fosse a mesma coisa.

No quase instante de mais um século várias *novidades* tecnológicas se colocam no rádio. Serviços como o rádio a cabo, *coupon* rádio e rádio via Internet, renovam a expectativa de modernização do veículo ao mesmo tempo que modificam essencialmente alguns aspectos de seu modelo tradicional. Programas de computação como o *software* Real Audio comercializado pela Microsoft, prometem para breve a aposentadoria dos decodificadores sonoros e das antenas receptoras, gerando a unificação de sistemas tipicamente eletrônico-informático, literalmente tirando o rádio do ar. O rádio sem ondas de rádio. Contradição encantadora e mais que isso, inevitável.

No entanto é sempre bom lembrar que não basta sucatear tecnologias para que surja um *novo* rádio. Ao contrário, muitas vezes vamos encontrá-lo no passado, na aventura das transmissões *mono* e *ao vivo*. O mais evidente exemplo disso é o rádio de Orson Welles.

A reinvenção do rádio

O que se coloca para o rádio do próximo milênio são as expectativas gerais de transformações impulsionadas pelas modificações técnicas no modo de produzir, comunicar e se relacionar entre os homens. Muito ainda deverá ser observado. Assim como não basta que as estações de rádio passem a admitir duas vias – você recebe e transmite na Internet – para que exista uma relação plenamente *interativa*, também não é suficiente nomear de *arte* algo vagamente radiofônico.

O comentário de Waltércio Caldas é extremamente oportuno: "Eu acho que nós vivemos num mundo cuja tendência atual é considerar que tudo pertence a tudo, como se houvesse um momento onde existe uma predominância em uma especialização que afasta as coisas umas das outras ou então ao contrário, disso que é uma unificação absoluta de todas as coisas em uma só. Existiria então sempre uma relação incompreensível a ser detectada entre música e filosofia, entre som e imagem, entre rádio e televisão, entre artes plásticas e instalação, instalação e escultura... Existe uma tendência a considerar tudo à beira do limite de uma outra

9. *Ibidem* Dan Lander.

10. O projeto Radio Rethink foi realizado no *campus* e dormitórios do Centro de Artes de Banff, Canadá, a partir da instalação de uma estação transmissora de rádio, originando uma série de experiências e produtos como uma publicação de estudos sobre o tema, exposições e gravações, trabalhos vivos e peças interativas para rádio.

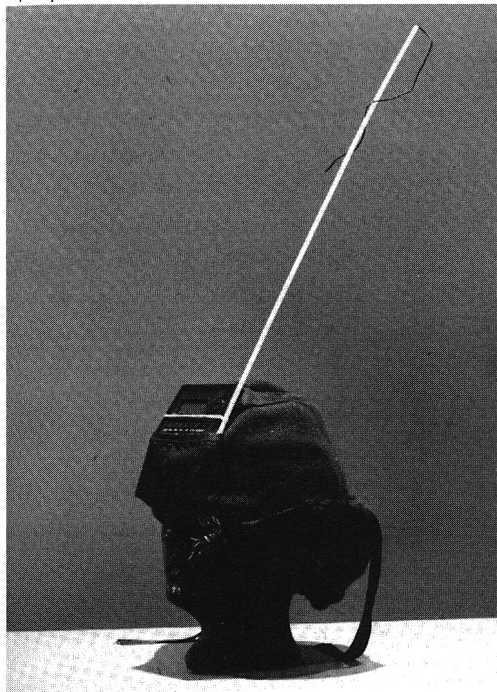
reprodução

Performance **It's on your head, it's on your head**, de Colette Urban
piscina pública na cidade de Banff, Canadá, última etapa da performance, 1992

A proposta de Colette Urban consistiu em reunir sete participantes que se alternavam entre o posto de transmissão radiofônica instalado na Galeria Walter Phillips e a atuação exterior, quando utilizavam os bonés-rádio compostos de um pequeno receptor AM/FM. Uma das premissas da experiência era que os componentes orais e auditivos fossem cumulativos, resultando em uma colagem do que está sendo transmitido interna e externamente à galeria.

coisa e que essas fronteiras já estariam se tocando a tal ponto que começassem a se confundir e que a compreensão do mundo se daria na medida em que nós compreendêssemos o momento em que essas coisas se misturam umas às outras. Ao mesmo tempo, quando se pensa dessa maneira se perde a definição clara de limites e o fato de que ainda é preciso estabelecer diferenças que se tornem produtivas. O problema não é o quanto existe de artes plásticas no rádio, mas o quanto existe de rádio dentro do rádio, o quanto ainda existe de artes plásticas dentro das artes plásticas" [11].

O desafio de reinventar o rádio – ainda o maior meio de comunicação do planeta – supõe o enfrentamento de vários abismos, dentre eles o saco de gatos dos equívocos estéticos e a precariedade das promessas tecnológicas de comunicação *livre* e *interativa*. A dificuldade maior, entretanto, reside na percepção de canais que desmontem o condicionamento de um modelo de rádio estabelecido que ensurdece a diversidade e descontinuidade de sua *história paralela*. Na verdade é como John Cage diante daquela vitrine: são infinitamente ricas as sugestões contidas ali naqueles doze rádios dourados. E elas já estão expostas...

reprodução

Boné-rádio utilizado na performance ***It's on your head, it's on your head*** de **Colette Urban, 1992**

É como se a grande garganta dourada do Universo – o cosmo quer falar, disse Bachelard – pudesse agora ser sintonizada. ●

Este texto é parte da pesquisa *Rádio Escuta: novos canais para a transmissão radiofônica*, apresentada por Lilian Zaremba, para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ.

11. Entrevista com Waltércio Caldas, maio 1995, Rio de Janeiro.

Interações

Carlos Fadon Vicente

página ao lado

***Vectors*, 1989-90**
imagem infográfica s/ papel, gerada por processo aleatório em modo interativo.

***Telage '94*, 1994**
imagem gerada por interação circular entre quatro cidades distintas, utilizando microcomputadores ligados à rede telefônica convencional.

A noção de interatividade é comumente associada às novas tecnologias de comunicação, principalmente àquelas aplicações mais difundidas, tais como jogos eletrônicos, sistemas multimídia, redes de comunicação, bancos de dados, etc. Por vezes, ela tem sua importância exagerada por um *marketing* distorcido, sendo eventualmente posta como um fim em si. Entretanto, a interatividade está implícita nos processos de criação, realização, circulação e percepção das obras de arte em geral. Até então alguma coisa descrita mais como um diálogo interno, como por exemplo no âmbito das técnicas artesanais, a ela somam-se traços exteriores, mediados por interfaces específicas e solicitando ações concretas e/ou virtuais de naturezas audiovisual e/ou tátil, em que predominam recursos oriundos da informática e telemática.

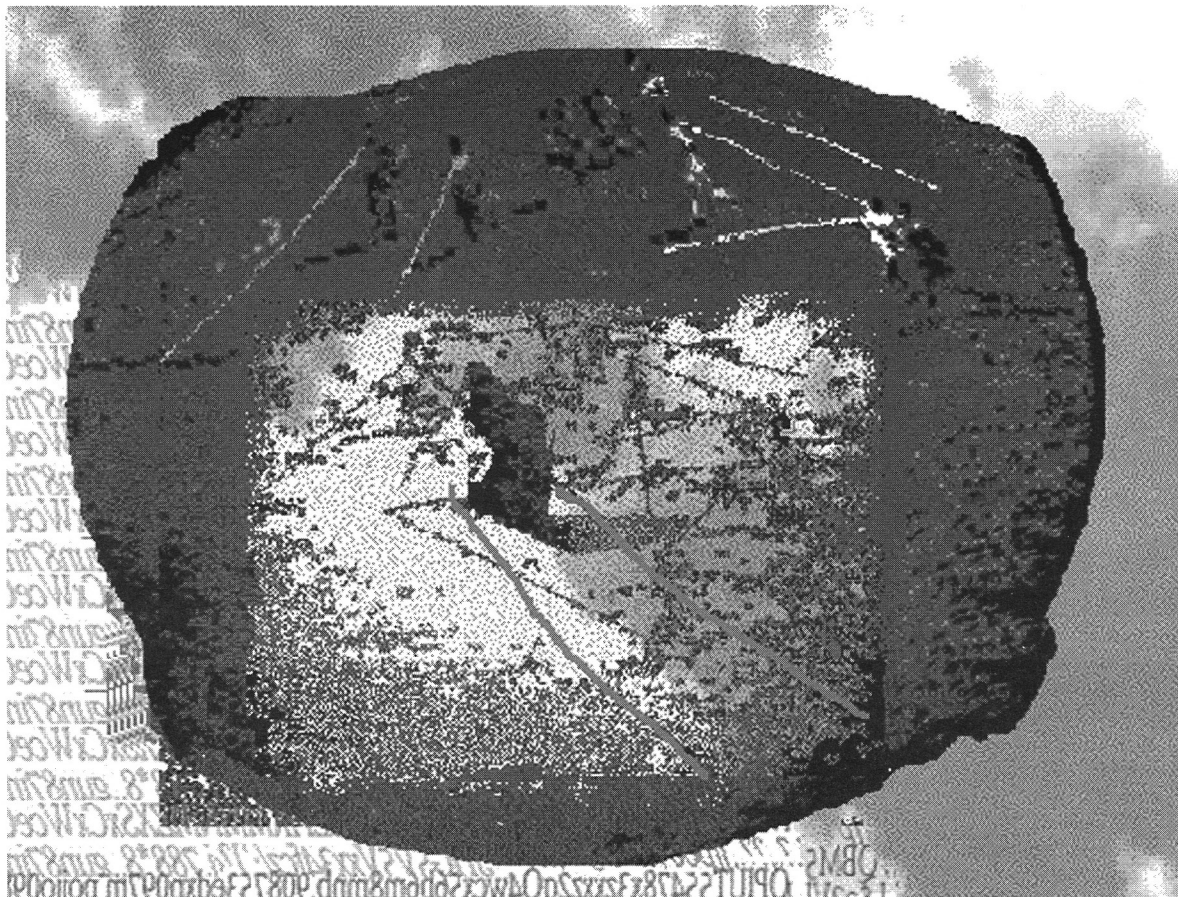
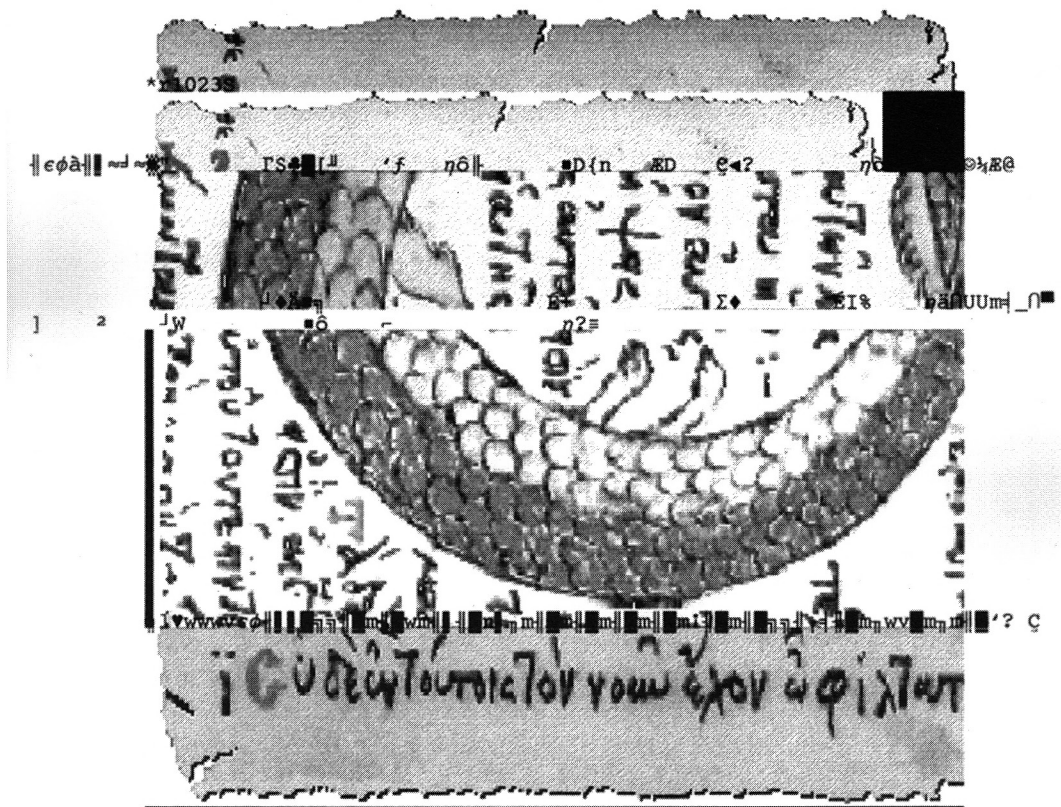
Pode-se mesmo falar em uma *arte interativa* como um subconjunto da arte eletrônica em geral. Operando na triangulação pessoa–obra/máquina–ambiente natural/construído, envolvendo combinações entre lógica e intuição, a interatividade varia entre uma posição simplesmente reativa até uma contribuição significativa dos participantes. No contexto contemporâneo a interatividade convive, não paradoxalmente, com a revitalização de integrismos, contrapondo-se manifestações em essência dialógicas e multilaterais com outras tipicamente monocórdicas e unilaterais.

A questão da interatividade perpassa parte de minha produção artística, em particular a partir de *Natureza Morta/ao Vivo*[1], praticamente meu trabalho inaugural em telecomunicação. Algumas facetas dessa questão, relativamente às transformações nos conceitos de obra, autor e público são abordadas a seguir, com destaque para alguns trabalhos.

Focalizando a interatividade no *continuum* criação-produção, *Vectors* (1989-90) é uma série de imagens infográficas (por computação gráfica) feitas sobre papel em modo interativo com a interferência de processos aleatórios, em que o computador assume o status de colaborador. Cada uma das peças é resultante de múltiplas etapas de impressão, num procedimento que remete à colagem e à montagem. Assim elaboradas, elas são únicas, contrariando-se com isso a expectativa de previsibilidade e repetitividade usualmente vinculada ao computador – "integração entre regra e acaso" [2].

Diferentes simbologias, por vezes diacrônicas, comparecem nas imagens. A trama de códigos, escrituras, símbolos e figuras – estabelecendo diálogos

1. Realizado em 25 de janeiro de I988 como parte do *INTERCITIES*: São Paulo/Pittsburgh. Vide artigo do autor "Still Life/Alive", in *Leonardo*, vol 24. nº 2, 1991, pp. 234-235.

2. Vide Annateresa Fabris, "A Regra do Acaso", in *Vectors*, catálogo de exposição, MASP, São Paulo, 1991.

entre linguagens e relações entre sistemas de conhecimento – configura um imaginário. A efetivação de *Vectors*, via sobreposição em sucessivas passagens, permite vislumbrar algumas metáforas, tais como a fabricação de microprocessadores, ou a aproximação das imagens a palimpsestos.

Para o evento *Arte/Cidade - A Cidade e seus Fluxos* [3] foram realizados trabalhos articulando interatividade e virtualidade, explorando-se novas formulações em termos de acessibilidade, de caracterização espaço-temporal e de recomposição de valores culturais. Centrando de um lado no indivíduo, na navegação pessoal, com obras em multimídia/CD-ROM, e de outro no agrupamento de indivíduos, na relação interpessoal, com um evento em telecomunicação.

Batizada de *Conjunto Oito* (1994), tem-se uma série de obras em multimídia (*Labirintosp, Medium, Passagem-Alfa, Passo Doble, São Polaroides, Scherzo-Vestiges, Trilhas, Urbi et Arti*) criadas e dirigidas pelo autor e com música de Akira Ueno, Andre Marquetti, Paulo Tatit. Para tanto foram desenvolvidas diferentes estruturas e narrativas audiovisuais, baseadas em imagens 2-D fixas, sob a diretriz "menos é mais", segundo dois eixos:

- valorização do fluxo imagem-som;
- poética conectada à vida urbana contemporânea.

Telage '94 foi um evento em telearte com interação, em separado, de imagem e de som, conectando circularmente quatro grupos de pessoas em distintas localidades (São Paulo, Campinas, Lexington-EUA, Recife) [4], utilizando-se de microcomputadores ligados à rede telefônica convencional. O tempo, na acepção urbana, foi a questão central abordada. Por sua própria natureza, o evento deve ser compreendido como um processo, governado por parâmetros técnicos e estéticos estabelecidos de comum acordo, em que tem-se a autoria distribuída, as hibridizações de imagem e de som e a imprevisibilidade dos resultados ocorrendo no espaço-tempo telemático.

Estas obras integram o projeto *ARTTE*, que vem sendo desenvolvido pelo autor desde 1985, tendo por escopo uma pesquisa estética e conceitual sobre as novas poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia. •

3. Realizado em setembro de 1994, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, com curadoria de Nelson Brissac e Agnaldo Farias.

4. Coordenadores: Carlos Fadon Vicente (São Paulo), Gilbertto Prado (Campinas), Eduardo Kac (Lexington-EUA), Irene Faiguenboim (Recife).

Do Ponto de Vista à Dimensionalidade

Martin Grossmann

no início estava a natureza

daí veio o homem

que criou a arte.

homem e arte, pouco a pouco,

foram sublimando e neutralizando a presença da natureza

através das artimanhas da representação.

porém o mundo dos significantes e significados rebelou-se

desconstruindo os mitos homem e arte

abrindo espaço ao caos.

mundo caótico, pois entregue à relatividade do sujeito.

na sua relatividade o sujeito hoje

necessita de outras formas de conhecimento,

outras tecnologias,

para entender esta outra disposição

entre as coisas, o mundo

e o próprio sujeito.

No Pitagorismo, o papel do homem na sociedade era relacionado a três diferentes graus de participação nos Jogos Olímpicos: no nível mais baixo estavam aqueles que vinham para comprar e vender (ambulantes, espectadores comuns, etc...), no intermediário havia os que participavam da competição, e o terceiro era formado por aqueles que vinham assistir o espetáculo, os teóricos, no sentido literal do termo. O desvio etimológico de *teoria* ocorre justamente nesta época: do mero ato de *olhar* para o de *contemplar* e gradualmente adquirindo o significado de *concepção mental*.

A transformação deste termo acompanha o desenvolvimento do que McLuhan[1] chamou de *espaço visual*. A elaboração de uma concepção mental de espaço, nos moldes desenvolvidos pelo Pitagorismo, requer a dissimulação do contexto das coisas em geral – a sua interiorização através do subconsciente – para garantir uma uniformidade abstrata e estática do que é contemplado, ou seja, representa-se uma figura individualizada em detrimento de seu contexto consciente. Neste sentido o espaço visual é, acima de tudo, uma construção de bom senso, resultado de uma percepção uni-sensorial baseada na interação mente-olho.

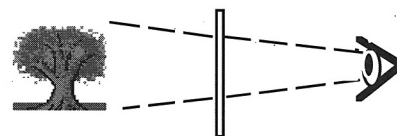
1. McLuhan, M. *Laws of Media*, Toronto, 1988.

Através desta estrutura epistemológica podemos comparar o papel do pintor com o do cientista, ambos *teóricos* que *trabalham* com a mesma noção abstrata e geometrizante de espaço (evidente em si mesma) que surge com os gregos (Euclidiana).

No caso do artista-pintor, a tela branca sintetiza esta noção abstrata de espaço como uma porção de um plano extenso, infinito, estático e homogêneo – um *Quantum continuum* – que intermedia o ato de contemplação e o mundo dos fenômenos (natureza). A tela é considerada como um espaço perfeito que não está sujeito a qualquer forma de interferência ou fricção proveniente do mundo exterior, funcionando assim como um meio *a priori*, uma estrutura que permite a formalização de conhecimento. Esta estrutura, além de ser evidente em si mesma, é independente da experiência. Assim, como qualquer conhecimento *a priori*, a tela cumpre um objetivo maior, que é o de modelar e ordenar toda possível contemplação. Como já explorado por Panofsky [2] em seu célebre livro *A Perspectiva como Forma Simbólica*, a tela funciona como uma janela, um enquadramento de um instante. Isto implica a presença de um sujeito que contempla (um ponto-de-vista) de um lado desta *janela* e de um objeto/cena contemplado do outro. A idéia de um ponto-de-vista é possível graças à noção de distância que separa estes dois lados; a distância que o olhar necessita para apreender o objeto/cena contemplado. Assim, divorciado do objeto contemplado, não há necessidade do sujeito acionar outros sentidos para compreender o que está sendo enfocado, só a visão. Neste caso, a epistemologia empregada fundamenta-se na predisposição contemplativa e não através da experiência do sujeito com o objeto e com o contexto formado por esta interação. Podemos afirmar então que a *janela*, o ponto-de-vista e o ato contemplativo formam uma tecnologia desenvolvida pelo homem para simplificar e organizar a aquisição de conhecimento, que é normatizado através da projeção bi-dimensional do objeto/cena contemplado na *janela* (pintura).

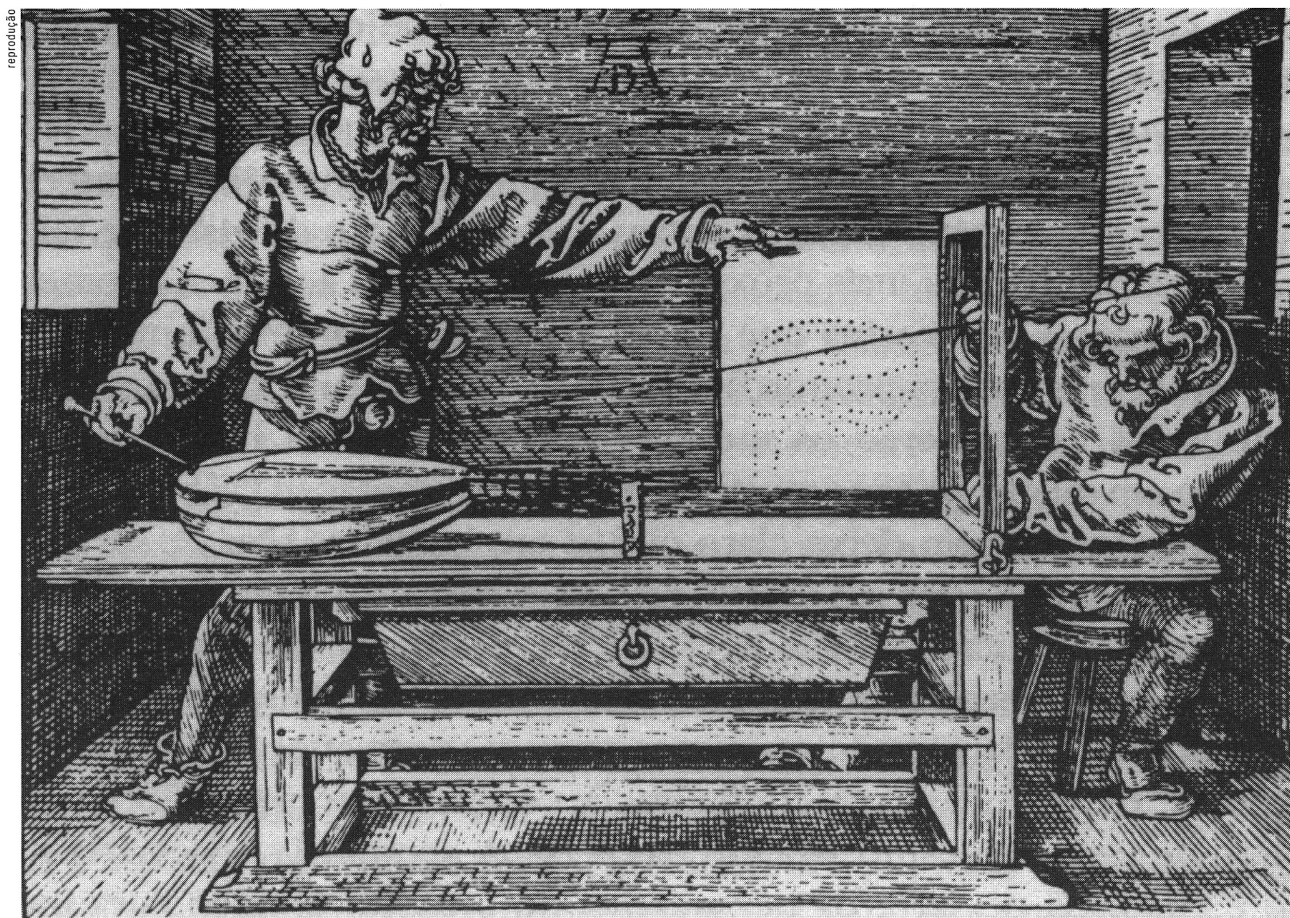
Através desta rápida introdução ao que podemos chamar de estrutura elementar da visualidade ocidental, é possível identificar os elementos centrais que promoveram o *desenvolvimento* desta *visão de mundo*, tendo como ponto de partida a Renascença. Isto será apresentado através da esquematização deste percurso em três momentos diferenciados. Para auxiliar-me nesta tentativa de generalização, optei por identificar, de forma circunstancial, estes momentos como sendo consecutivamente: *pré-modernista*, *modernista* e *pós-modernista*. Portanto, não se trata de uma tentativa de definição destes termos, nem de uma adequação destes ao esquema proposto, apenas aproprio-me deles para enfatizar a idéia de transformação que a visualidade sofre em sua trajetória objetivando a construção de um conhecimento universal.

Antes de enfocar cada um destes momentos, é necessário reafirmar o caráter generalizante desta explanação que inevitavelmente encobre nuances e discussões de grande importância para debates como este que estou desenvolvendo.

momento pré-modernista

Gombrich [3] já dizia, "o nosso olhar não dobra esquinas". A perspectiva é portanto um estratagema, um ver através e em linha reta, que ao usar como base a concisão visual do ser-humano – como Dürer esquematiza em sua gravura *A Demonstração da Perspectiva* (1525) – almeja representar com fidelidade um objeto/cena tri-dimensional em uma superfície bi-dimensional. Neste sentido, Gombrich ressalta: "a perspectiva visa uma equação correta: pretende que a imagem pareça com o objeto e o objeto com a imagem".

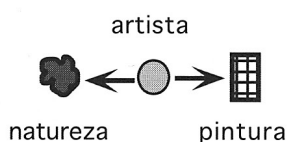
O período pré-modernista na história da visualidade é marcado pela preocupação com a representação da realidade através de sua reprodução em pinturas de gênero. Podemos considerar a invenção da perspectiva baseada em regras matemáticas (Brunelleschi, 1377-1446) como a efetivação deste modelo de visualidade e o Impressionismo como o movimento que simboliza a sua exaustão.

São três os elementos que estruturam esta fase paradigmática para a construção do conhecimento ocidental através da visão: a natureza, o artista e a pintura.

2. Panofsky, E. *Die Perspektive als Symbolishe Form*, Munique, 1927.
3. Gombrich, E. H. *Art and Ilusion*, Londres, 1960.

Albrecht Dürer,
***A Demonstração da Perspectiva*, 1525**
gravura

O artista é o agente intermediador entre o mundo fenomenológico e sua representação. Não existem outros agentes, a obra é um produto executado e finalizado pelo artista através de meios e técnicas convencionais. O mundo e as coisas e os seres que o habitam são retratados como fachadas, como entidades bi-dimensionais (símbolos), pois a observação do mundo se dá através da janela. Há portanto uma compatibilidade entre a representação e a visualidade, pois ambos *enxergam* e entendem o mundo bi-dimensionalmente.

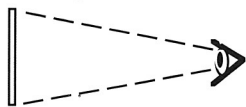
artista

natureza pintura

Emprega-se basicamente a análise neste *enxergar o mundo*, favorecendo o surgimento de disciplinas – como a estética, a história da arte – que buscam normatizar esta relação entre: a) o que é representado, b) a representação e c) seu idealizador e produtor, o artista.

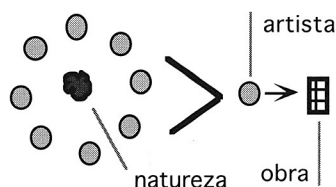
O problema com este convincente sistema de significação, como alerta Nietzsche [4] em relação à linguagem textual, é que a sua eficiência levou o homem a subestimar a capacidade dos meios de aferir e gerar conhecimento, ao supor que tanto através da pintura como do texto por exemplo, ele, o homem, possuía o conhecimento supremo do mundo. Criou-se assim a ilusão de que estes meios eram *aeternae veritates*, ou seja, um mundo à parte do mundo em que vivemos. A natureza assim foi sendo gradualmente sublimada pela superfície destes meios, pois eles é que representavam a realidade. A natureza passa assim a ser considerada como um referente *a priori*, e nem a escola paisagista de Barbizon (1830) como tampouco os Impressionistas foram capazes de reverter esta tendência à simulação. O processo de encantamento do homem com este seu artifício é analisado por Baudrillard [5] quando ele explora historicamente e conceitualmente as ordens e efeitos do simulacro como sistemas que visam, não apenas entender o mundo, mas ordená-lo e controlá-lo.

A obra de arte adquire assim o status de uma coisa em si mesma, independente do mundo experiencial. Pode-se afirmar então que esta independência do mundo externo, da vida, significa também a morte da representação como *mímesis* da natureza. Isto também nos leva a determinar o primeiro cisma, a passagem do momento pré-modernista da visualidade ocidental para o modernista.

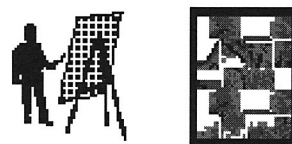
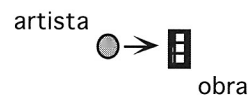
4. Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches*, Chemnitz, 1878-80.
5. Baudrillard, J. *Simulations*, Paris, 1983.

momento modernista

Duas produções servem como pontes entre estes dois momentos. Cézanne e sua dúvida, e Manet e sua pinturas explicitamente planas. Mais uma vez faço uso da generalização ao usar o trabalho destes dois artistas para indicar o desdobramento desta fase modernista em dois segmentos diferenciados mas convergentes em direção à tendência reducionista herdada do pré-modernismo.

Ao questionar intuitivamente, através de sua pintura, a rigidez do modelo de visualidade empregado na época, Cézanne busca manter através da ação de representação da natureza (o ato de pintar), como os Impressionistas e os artistas da escola Barbizon, uma relação mais intensa e experiencial com este seu modelo. Mas, segundo Merleau-Ponty [6], a intenção de Cézanne é singular, um paradoxo: "procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza da impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro". A natureza, na pintura, deixa assim de ser uma representação bi-dimensional, *fotográfica*, e passa a ser um *objeto*. O *ponto-de-vista* perde seu papel de agente focalizador, de lente *objetiva* e é substituído por uma *apercepção pessoal* orientada pela inteligência do pintor, que em uníssono organizam a obra.

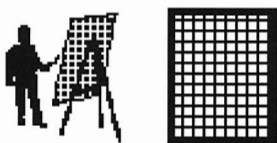
1º segmento modernista

Resultante deste processo fenomenológico entre a pintura e a natureza temos o Cubismo, movimento que simboliza o início do segundo momento da visualidade ocidental marcado pela intenção de se estabelecer um novo parâmetro para as artes plásticas: uma arte auto-referente, capaz de superar os objetivos anteriores de representação da natureza dedicando-se exclusivamente a seus próprios preceitos e características.

Por que o Cubismo e não Cézanne? Simplesmente porque o Cubismo transforma-se em uma generalização, um movimento que mesmo incorporando a experiência singular de Cézanne – como bem demonstra o artista cubista nas tentativas de representação de sua multivisão – acaba por abandonar a natureza como referencial maior voltando-se às preocupações conceituais e pictóricas do próprio meio. Isto é explicitado por Appolinaire [7] quando ele considera o Cubismo como sendo o início de uma nova arte plástica, pura pintura.

Neste caso, já que a pintura como representação da natureza está *morta*, são apenas dois os elementos responsáveis pela manutenção deste segmento paradigmático relacionado à visualidade do momento: o artista e a pintura.

2º segmento modernista

O segundo segmento modernista tem como artista referencial Manet. Argan [8] dá a dica: "As figuras e o espaço formam, pois, um único contexto: Manet não vê as figuras dentro, e sim com o ambiente". O ambiente ou espaço neste caso não é o da natureza, mas explicitamente o da própria pintura, sua tradição. Manet buscou representar, através de sua visualidade contemporânea, a história da pintura, a história da representação. O externo, para este pintor-historiador é um elemento puramente pictórico, parte da composição da pintura, que antes de mais nada é um meio decididamente bi-dimensional. Não é à toa que Greenberg, teórico exemplar do modernismo, considera Manet como o precursor da pintura modernista, aquela que se caracteriza pelo exercício da auto-crítica que é operacionalizada no interior do próprio meio empregado através de seus próprios recursos técnicos. Vale lembrar, como faz Greenberg [9], que o emprego da auto-crítica não visa a subversão do meio, mas o seu fortalecimento. Por outro lado esta conscientização das particularidades do meio também acaba por promover uma crítica que é redutiva

6. Merleau-Ponty, M. *Sens et Non- Sens*, Paris, 1965.
7. Appolinaire, G. *Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques*, Paris, 1913.
8. Argan, G.C. *L'Arte Moderna 1770/1970*, Roma, 1970.
9. Greenberg, C. *Modernist Painting*, Nova York, 1965.

René Magritte,
O Uso da Palavra I,
1928-29
óleo s/ tela
54,5 x 72,5 cm
col. Willian N. Copley,
Nova York

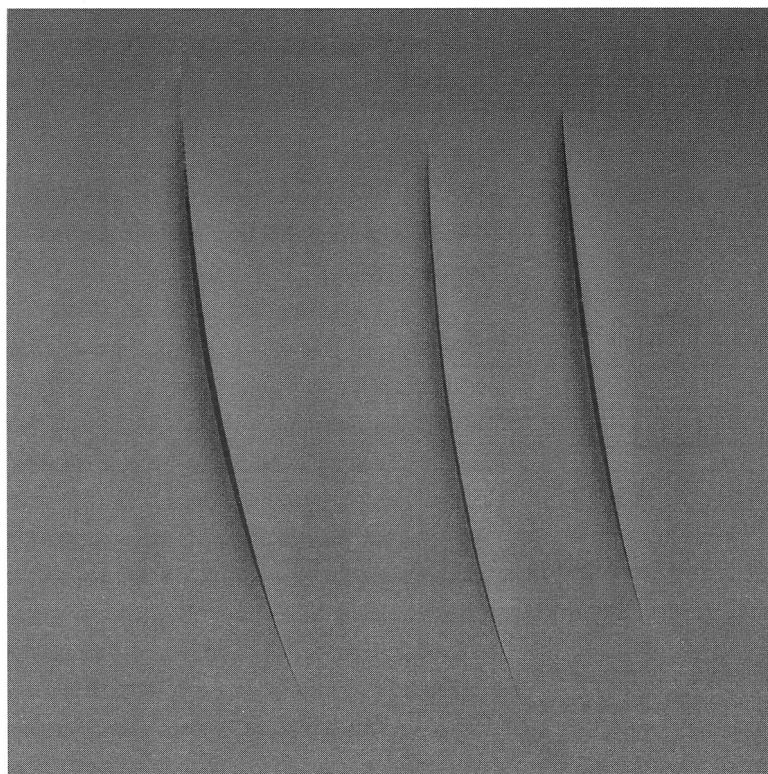
e disciplinar, ou seja pragmática. O meio vive em função de si mesmo, incapaz de transcender a sua própria natureza, como esclarece Krauss[10] ao demonstrar a existência da grade (*grid*) como uma estrutura referencial da arte modernista que favorece a recorrência e repetição dos eventos, mesmo aqueles auto-denominados de vanguarda.

Mas esta tendência auto-crítica do modernismo também é responsável por uma outra forma de crítica, a metalinguagem.

Metalinguagem é o resultante de uma atitude crítica e consciente que se relaciona às operações de um meio ou linguagem empregada em prol da construção de conhecimento. No momento em que o produtor emprega conscientemente a linguagem, há uma justaposição de duas linguagens, a linguagem-conteúdo e a linguagem-forma. Ou seja, a metalinguagem é formada pela interação de um discurso crítico cujo referente é o discurso de uma prática de significação (seja ela pintura, arquitetura, literatura...). Neste caso, esta prática além de pronunciar-se a respeito de seu tema também comunica algo a respeito de si mesma: ela se apresenta como uma linguagem bi-facetada.

O estruturalismo e, principalmente, Barthes[11] é responsável pela promoção da metalinguagem como recurso teórico indispensável para revelarmos o que Foucault[12] chamou de *epistémès*, sub-estruturas formais sublimadas pelas camadas conotativas de um signo ou meio, que dão validade ao conhecimento científico ou humanístico em um determinado período histórico.

A pintura de Magritte, *O Uso da Palavra I* é, sem dúvida, um bom exemplo de tática desmitificadora promovida pelo estruturalismo, uma vez que ela revela a verdade que sistemas de significação do Iluminismo, como a pintura e o texto, são obrigados a promover e comunicar subliminarmente. Foucault, em seu ensaio *Isto não é um cachimbo (Ceci n'est pas une pipe)*, realça a capacidade que esta pintura tem em promover um deslocamento das verdades *a priori* usadas pelo observador na contemplação da arte. Para ele é a irrealizável conecção entre texto e obra e a impossibilidade de definir a perspectiva usada na formulação do quadro – que permitiria ao observador aferir se a asserção é verdadeira, falsa ou contraditória – que causam um estranhamento conceitual no observador, levando-o a questionar a estrutura epistemológica deste sistema de significação. Magritte interroga a razão de ser deste meio onipresente ao desconstruir suas premissas, trazendo para a sua superfície o que estava dissimulado. Ou como

10. Krauss, R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, Cambridge, 1985.
11. Barthes, R. *Mythologies*, Paris, 1957 & *La Mort de l'Auteur*, Paris, 1969.
12. Foucault, M. *Les Mots et les Choses*, Paris, 1966 & *Ceci n'est pas une Pipe*, Paris, 1983.

reproduções

Diego Velázquez, ***As Meninas***, **1656**
óleo s/ tela, 318 x 276 cm
Museu do Prado

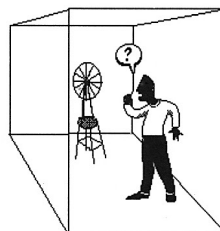
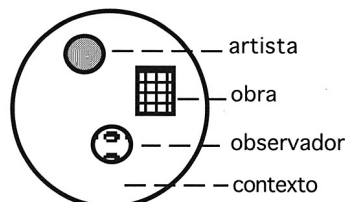
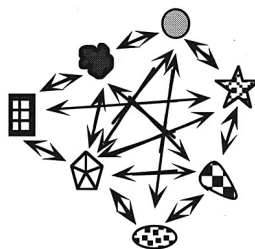
Lucio Fontana, ***Tela Cortada***
óleo s/ tela e cortes
colecão particular

coloca Foucault: "Magritte permite que o velho espaço da representação ainda reine, mas apenas na superfície, nada mais do que uma lápide polida portando palavras e formas."

Magritte usa a pintura para representar a existência paradoxal do próprio meio, revelando assim a convencionalidade e limites da pintura que era até então considerada como *universal* e portanto inquestionável. Indiretamente, e como um efeito *a posteriori* deste processo de desmitificação da pintura, Magritte também aponta para a possibilidade de desmitificação do artista como ser superior: o criador, detentor de uma genialidade distinta e uma autoridade no assunto. É Barthes que se ocupa desta tarefa em seu *A Morte do Autor*. Sendo assim, Magritte assina o atestado de óbito da pintura (fruto da visualidade pré e modernista) e Barthes o do artista onipotente, aquele que detém a chave dos significados de sua obra. Estas *mortes* sinalizam o segundo cisma na história da visualidade, introduzindo-nos no terceiro momento que chamei de pós-modernista.

momento pós-modernista

A *morte* do artista implica na valorização do leitor, ou no caso da arte, do observador. Como exposto nos dois módulos anteriores, o observador não possui um papel definido na estrutura de conhecimento desses sistemas de visualização, eles são meros espectadores, e nesse sentido *não-teóricos*. Mas há excessões à regra: Velázquez, em seu quadro *As Meninas* já demonstra uma verve metalingüística singular, só comparável à de Duchamp. Em Velázquez, a importância do observador na circularidade do conhecimento e para a desconstrução do sistema de significação é explicitamente revelada pela figura localizada no fundo da sala, atrás de uma porta entreaberta. Ela serve como uma espécie de um duplo para nós, observadores curiosos, uma vez que através desta *presença crítica virtual* somos capazes de *ventilar* este sistema, de modo semelhante aos rasgos nas telas de Fontana. Já em Duchamp [13], a importância do observador está explicitada na ação de seus *ready-mades* no espaço institucional da arte (museus e galerias) – vide ilustração abaixo – e através de seu artigo, *O Ato Criador*. Neste último, Duchamp deixa claro que o ato criativo não é desempenhado apenas pelo artista; "o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo".

o *objeto indiferente* na arte incita o *espectador* a assumir e desenvolver uma predisposição crítica *vis-à-vis* o contexto experimental dado – *a instituição da arte* – revelando-o

Duchamp traz estes três elementos (o artista, a obra de arte e o observador) para o mesmo nível, no qual não existe uma distinção hierárquica entre eles. É a interação desses elementos que permite a formação do contexto. Não se trata aqui do contexto da representação, de sua bidimensionalidade, nem do contexto da pintura (a superfície da tela), mas de um contexto relativo e sincrônico formalizado através do encontro da ação consciente do artista com a do observador.

A *dimensionalização*, e não mais necessariamente a visualização, do mundo experienciado (o entendimento e tratamento do espaço-tempo) é modelada através da interação entre objetos e sujeitos críticos e conscientes não só do ato criativo como também do interpretativo e dos limites deste conhecimento relativizado. Esta outra forma de conhecimento é operacionalizada quando *usuários* (produtores e observadores), seus produtos e outros elementos (a natureza por exemplo), convivem interativamente, em rede.

13. Duchamp, M. *The Creative Act*, Houston, 1957.

Hélio Oiticica, ***Parangolé, Nildo da Mangueira com P15 Capa 11, Incorporo a Revolta*****, 1967**

Na caso da arte, temos um *momento-arte* pois arte não é apenas um objeto (quadro, escultura, gravura), mas uma criação coletiva formadora de espaços-tempo sincrônicos (interfaces). O momento-arte é (re)criado quando há uma interação entre a proposta-arte do artista, a disposição/presença (estética) dos objeto(s) e a participação efetiva (consciente/intelectual) do usuário (não mais observador). Sendo assim, o objeto-arte não cumpre apenas uma função estética, mas acima de tudo funciona como detonador de uma (inter)relação-arte. A arte é modelada ou formalizada quando existe uma conectividade entre estas três instâncias mencionadas acima: trata-se de uma *net-art*. O interessante é que as três instâncias são igualmente, em si-mesmas, algo incompleto, completamente relativas. Elas só fazem sentido se forem consideradas em conjunto: o artista não se sobressai por suas idéias ou por sua genialidade *a priori*; a obra não se sustenta apenas por sua presença estética em um ambiente de arte (museu, galeria) e o observador não é um *mais um*, ou um elemento dispensável e até irrelevante no *sistema-arte*.

Os momentos-arte são criações topológicas, singularidades, capazes de fornecer a sua própria localização no espaço-tempo. Esta *net-art* transcende as convenções do paradigma estrutural euclidiano (ex: a galeria ou museu como "cubo branco" – vide O'Dohorty [14]) ao promover operações sincrônicas formadoras de *a prioris* relativos, de estruturas elásticas, dinamizadas por uma fruição muito mais processual/experiencial do que contemplativa.

A arte na dimensionalização é composta de interfaces relativas e temporárias que permitem a comunicação e a troca de conhecimento instantâneo e sincrônico (interatividade). Tratamos neste caso com dimensões espaço-temporais que modelam a nossa contemporaneidade. As artes pré-modernista e modernista raramente trabalharam com ou nesta situação. *As Meninas* de Velázquez é sem dúvida uma excentricidade. No entanto, Duchamp, com seus *ready-mades* indiferentes, e o advento de performances como as dos Dadaístas, Futuristas e Construtivistas nas primeiras décadas deste século, sinalizam uma significativa mudança neste panorama. Como esquematizado acima, a presença crítica do *usuário* no interior do espaço da arte é imprescindível para a fruição da estratégia *ready-made*, assim como o é em se tratando das performances que envolvem atores/autores e audiência em uma situação espaço-temporal única, total e interativa. Apesar destas ações pós-modernistas terem sido domesticadas pelas teorias modernistas (como demonstra significativa parcela de obras recentes de Teoria e História da Arte e exposições retrospectivas dessas produções), há uma clara continuidade neste outro processo de produção e entendimento de arte, o *net-art*. Esta continuidade se estabelece neste século como uma espécie de padrão (*pattern*) e não necessariamente como uma tradição, uma vez que não se dá tendo como referência central a noção diacrônica de tempo (histórica). A diferença básica entre a continuidade *diacrônica* (paradigma do pré-modernismo e do modernismo) e a *sincrônica* (relacionada à questão da dimensionalidade) – ambas não são excludentes – é que elas partem de diferentes pressupostos. Esta diferença se assemelha à que Ray [15] faz no primeiro capítulo de seu livro *Tempo, Espaço e Filosofia* para introduzir a questão da relatividade na Ciência. Para tanto Ray resgata os paradoxos de Zenão de Eléia, filósofo pré-socrático, que desafiam as propriedades do espaço, tempo e movimento: "O principal enfoque dos paradoxos de Zenão é no caráter 'em pequena escala' do espaço e tempo. Essa estrutura em pequena escala seria mesmo contínua ou seria 'indivisivelmente atomística' ou 'discreta' de alguma forma? Se o espaço tridimensional é um *continuum*, então podemos contínua e indefinidamente subdividir suas partes. Mas, se o

14. O'Dohorty, B. *Inside de White Cube*, Nova York, 1976-86

15. Ray, C. *Time, Space and Philosophy*, Londres, 1991.

espaço e tempo são de alguma forma discretos, qualquer processo de sub-divisão teria um limite definido".

Um exemplo didático que esclarece esta diferença entre a estrutura espaço-temporal do *continuum* (tradição/diacronia) e do *discreto* (padrão/sincronia) na arte são os *Parangolés* de Oiticica: esculturas-maleáveis e em camadas, que podem ser vestidas não só pelo artista mas também pelo usuário.

Do ponto de vista diacrônico (o do historiador da arte), estes objetos são produtos do processo criativo e teórico do artista que tem suas origens nos experimentos de ordem sensório-mentais iniciados pelos construtivistas europeus na primeira metade deste século. Os *Parangolés* seriam assim o resultante lógico de um processo seqüencial na arte moderna que busca libertar a pintura não só de seu vínculo tradicional com o suporte (parede), ao lançá-la ao espaço tri-dimensional (como os *Relevos Espaciais*, 1959, de Oiticica), como também de sua estrutura referencial euclidiana (o espaço da arte como *cubo branco*), ao incitar a participação do observador (no caso de Oiticica, a partir de seu *Grande Núcleo*, 1960).

No entanto, através da experiência do usuário (o sujeito que veste) com este objeto, esta relação linear de tempo, descrita acima torna-se mera explanação de uma ação que busca a construção do que Oiticica [16] chamou de totalidades ambientais. Estas totalidades ambientais são modeladas por um observador que se transforma em participante ao provocar uma reversibilidade epistemológica.

Esta reversibilidade se dá, pois, como bem coloca Oiticica, o participante, ao vestir o objeto-arte transforma-se no núcleo central de uma experiência no espaço-tempo, subvertendo assim os *a priori* do sistema-arte. Os *Parangolés* são arte pois estão sob o comando de um sujeito consciente de sua ação geradora de um *ambiente-arte* ou de um momento-arte. O estranhamento que vivenciamos na *observação/ participação* de *As Meninas* e na confrontação crítica com os *ready-mades* indiferentes de Duchamp assemelha-se ao que experienciamos na situação de estar vestido com os *Parangolés*. Estes momentos são um padrão que conformam o que chamamos de contemporaneidade.

Contemporaneidade não é um outro momento histórico, como alguns historiadores consideram o pós-moderno (exemplo: Barilli [17]), mas uma situação, uma instância, fruto de uma consciência que além de histórica é relativa, pois operacionalizada por um sujeito presente e atuante no espaço-tempo. A contemporaneidade é uma espécie de *delay* (dilação) do tempo diacrônico. Hannah Arendt [18], em seu livro *Entre o Passado e o Futuro*, explora este *momento* através de uma parábola resgatada dos escritos de Kafka. Ela esclarece que nesta parábola existe um sujeito que se encontra em um *campo de batalha* criado pelo embate entre as forças do passado e as do futuro. Este sujeito está envolvido em três confrontos diferentes: o choque entre o passado e o futuro, e a relação deste sujeito como estas duas instâncias temporais. Tudo isso ocorre simultaneamente e ao que tudo indica, única e exclusivamente devido à presença crítica e consciente deste indivíduo nesta situação. Este indivíduo não dispõe necessariamente de uma tecnologia *a priori*, tampouco de um sistema de arte normativo e determinante. Na experiência da contemporaneidade, na dimensionalidade, arte e tecnologia fundem-se. ●

16. Oiticica, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, 1986.
17. Barilli, R. *L'Arte Contemporanea*, Milão, 1984.
18. Arendt, H. *Between Past and Future*, Nova York, 1954.

Laudo Artístico

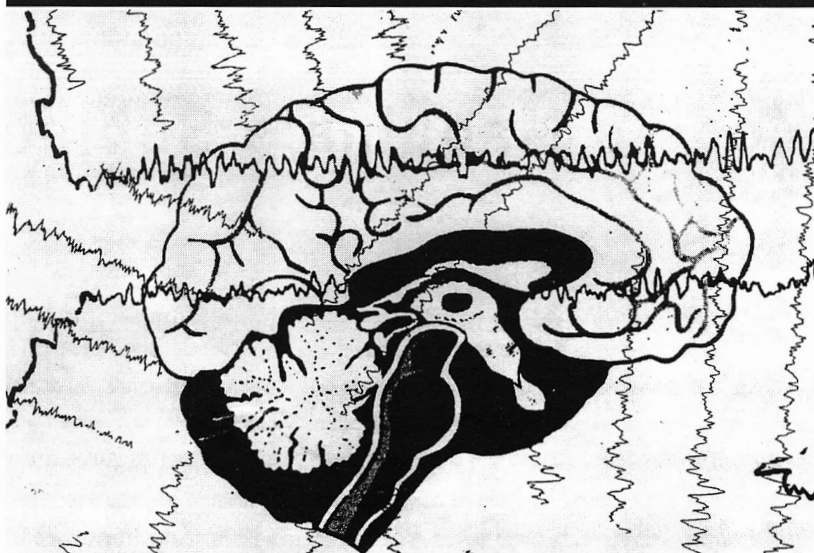
Paulo Bruscky

Trabalhar direto do cérebro para o papel sem usar a mão como intermediária

No período de 1972 a 1979, trabalhei no Hospital Agamenon Magalhães, Recife, onde desenvolvi alguns experimentos artísticos com eletroencefalogramas, radiografias e eletrocardiogramas. No ano de 1975, fiz amizade com o neurologista Gilson Edmar e tomei conhecimento não só do processo/funcionamento da eletroencefalografia, como também dos eletrodos, dos efeitos gráficos obtidos através da oscilação da energia elétrica, dos músculos da face (a gargalhada, por exemplo), da tensão, da alegria, da solidão e da esperança, entre outras coisas.

Em 1976, lancei, na livraria Livro 7, o álbum *O meu cérebro desenha assim*, composto de 20 eletroencefalogramas com os mais diversificados pensamentos/efeitos. Em 1979, no consultório do Dr. Gilson Edmar, realizei um filme super-8 *O Meu Cérebro Desenha Assim* e o vídeo-arte *Registros*. As *partituras* resultantes da série de gráficos realizados durante o vídeo foram enviadas para o paulista Caito Marcondes musicar e se tornaram a trilha sonora do trabalho.

No dia 31/08/86, publiquei um anúncio classificado no Jornal do Commercio, procurando patrocínio para minha idéia de adaptar emissões sonoras na máquina eletroencefalográfica e, à medida que ela realizasse os traçados, cada paciente seria um compositor e todas as composições seriam diferentes. Os médicos saberiam fazer *leituras* desses sons e seriam realizados concertos de Música Eletroencefalográfica. Trabalhei também com os traçados/registros como ponto de expectativa/tensão em outras experiências. •

CONS/CIÊNCIA DA ARTE

de em Botões finos. Fazemos todo o tipo de conserto de Roupas Jeans, com costura dupla original e todo tipo de consertos de roupas em geral. Av. Conselheiro Aguiar, em frente a Salles. F. 325 0233

ELETROENCEFALÓGRAFO MUSICADO: Procuro Médico — Músico — Engo. Eletricista para transformarmos os traçados dos eletros em experimentos sonoros. Paulo Brouscky — Caixa Postal 850 — Recife — PE. .... 50 000.

Celeste no inteiro abandono aceitaremos serenamente tua divina bondade. Reze esta oração e 9 Ave Maria, durante 9 dias, com uma vela acesa na mão e no último dia, deixe queimar até o fim. Publicar no 9º dia (T. Rios).

A.G R. — Sociedade Arte Gráfica do Recife Ltda. Impressos em geral. Off Set, etc. Rua Antonio Henrique, 89 — São José — Recife — PE.

PRESTO serviços datilográficos. Proc. Socorro — Fone: 241 7140.

Paulo Bruscky, *acima* - foto do artista durante a realização dos eletroencefalogramas; *centro* - composição gráfica com desenho esquemático de cérebro e ondas obtidas no eletroencefalógrafo; *abaixo* - anúncio classificado publicado no Jornal do Commercio, Recife, domingo, 31/08/86.

Modelo Máquina e Subjetividade

Eduardo Passos

É por uma certa relação com a máquina que podemos nos aproximar do tema da subjetividade. E esta relação – estranha para aqueles que se afirmam antes de tudo como humanistas – não pode ser evitada se desejamos acompanhar uma tendência do pensamento contemporâneo. Pois tanto no imaginário que nos faz apelo quanto nas formulações da ciência, encontramos a expressão desta mesma inclinação que nos conduz a pôr em relação estes dois termos. Formulemos então, desde logo, o problema: de que maneira o modelo máquina nos serve para pensar a subjetividade? O interesse nesta questão está na oportunidade que ela oferece para pensarmos os movimentos de desestabilização deste personagem teórico que as ciências ditas humanas tomaram para si como objeto. Pois é em uma certa relação com a máquina que o homem perde sua identidade teórica e imaginária, desfazendo-se a sua unidade que por tanto tempo se acreditou imutável como a natureza ou os universais. O que gostaríamos de discutir é o processo de desterritorialização do humano a partir do modelo máquina, tal como este é apresentado atualmente no campo das ciências e tecnologias da cognição.

Vivemos um momento da cultura e, mais especificamente, dos estudos acerca da cognição, em que vigora um neo-mecanicismo. Revitaliza-se, no campo do cognitivismo contemporâneo, aquele mesmo procedimento inaugural da modernidade. Trata-se do mecanicismo que, enquanto modelo teórico ou imagem do mundo, garantiu a legitimidade do trabalho científico a partir da desimaginarização do pensamento moderno. A ciência moderna impôs novo modo de produção de conhecimento, buscando a explicação dos fenômenos mediante não só uma aposta metodológica mas também através da adequação dos dados empíricos a um modelo teórico. Sabemos que com o modelo máquina foi acionada, no século XVII, esta estratégia teórica de ruptura dos laços imaginários que confundiam sujeito e objeto do conhecimento. Para tomarmos esta expressão de Monod[1], podemos dizer que a aliança foi quebrada como garantia para o pensamento científico que tomava seu objeto como uma realidade afastada do mundo do espírito. Mundo mecânico = mundo inanimado = mundo teórico. Este foi o construto sobre o qual a ciência moderna se assentou, afastando todos os resquícios do obscurantismo antigo que ainda rondava sob a forma das fabulações vitalistas ou animistas.

Esta imagem máquina da ciência moderna, por definição, se aplicava bem aos objetos da física ou mesmo da biologia que podiam ser descritos como sis-

1. Cf. Jacques Monod, *O Acaso e a Necessidade: Ensaio sobre a Filosofia Natural da Biologia Moderna*. Lisboa, Europa-América, 1972 [1970].

temas deterministas à semelhança de um jogo de bilhar ou do funcionamento das engrenagens de um relógio. E o que resistisse a este procedimento descritivo ou era tido como objeto daquelas fabulações pseudo-científicas, ou representante de um outro domínio de igual legitimidade, embora não científico: a filosofia. Cabia à especulação filosófica realizar o projeto da *Psicologia Racional*, desvelando, graças ao movimento reflexivo da razão, a natureza do espírito, entendido como realidade inextensa e pensante. O projeto de uma ciência do espírito (uma psicologia) era, de direito, impossível, pela própria contradição dos termos. Pois se a ciência é a descrição de uma realidade mecânica, e portanto extensa, não seria legítima uma outra abordagem do sujeito pensante que não através da reflexão filosófica.

A mesa de bilhar simula – com esse seu poder de metáfora teórica – as trajetórias dos astros ou a contração muscular, não havendo, em contrapartida, mimese para a atividade pensante que é sempre ela mesma, desdobrando-se em suas próprias reflexões. Não há como simular o *cogito* ou imitar o pensamento, uma vez que qualquer forma de emulação é já uma atividade deste sujeito pensante (daí essa outra forma do *cogito* moderno: não posso duvidar que, em simulando, sou algo que simula). Assim os séculos XVII e XVIII salvaguardaram o espírito da imaginação criadora daqueles engenheiros dedicados à tarefa de imitar, nos mínimos detalhes, os movimentos do corpo animal ou humano. Eram encantadores os autômatos artificiais que decoravam os jardins ou marcavam as horas nos relógios antigos. Mas este encanto devia ser muito bem controlado, com o risco de, por algum excesso, incorrer-se no deslize que fez com que Pierre Droz, relojoeiro suíço do século XVIII, acabasse nas masmorras da Inquisição espanhola em função da exibição de seus autômatos. O pensamento mecanicista podia tudo imitar com suas máquinas técnicas e teóricas, menos a si mesmo. No entanto, este limite à simulação foi finalmente transposto quando vemos se instalar o projeto de uma nova máquina e de um novo mecanicismo.

Muitos esforços serão feitos até que sejam alcançadas as condições necessárias para a grande simulação. O autômato poderia finalmente sustentar a hipótese da ciência do espírito – ou ciência da mente, como doravante se dirá – uma vez fosse capaz, ao mesmo tempo, de ser sensível à realidade externa, orientar-se no meio a partir dessas informações e corrigir sua conduta a fim de alcançar um objetivo [2]. Essa nova designação da máquina automática, estabelecida pela Cibernética, definirá o programa de simulação dominante a partir de agora. A máquina é um autômato se a informação acerca da sua ação no meio é captada num mecanismo de retroalimentação. A máquina pode assim agir intencionalmente, mantendo um propósito que lhe permite modificar a direção de seus movimentos a fim de atingir uma meta. Essa é a grande novidade do projeto de simulação artificial no século XX. Uma nova concepção de máquina permite a formulação de um neomecanicismo que mantém com o mecanicismo cartesiano uma relação de superação com conservação. Pois, agora, a noção de artifício subverte aquele limite outrora mantido entre dois domínios (ou duas substâncias, diria Descartes). Se, no século XVII e XVIII só era pensável e, em conseqüência, tecnicamente realizável, o projeto do autômato que simula o corpo (*res extensa*), com o advento das máquinas intencionais torna-se imaginável uma simulação do espírito (*res cogitans*). Encontra-se, para o dualismo cartesiano, uma outra saída monista que parecia evitar a solução equivocada do reducionismo materialista.

O artigo clássico de 1943, escrito por Rosenblueth, Wiener e Bigelow (*Behavior, Purpose, and Teleology*), marcou o advento desta ciência neológica, a cibernética, que tinha como objeto sistemas intencionais, mecânicos ou orgânicos [3]. Nesse trabalho, os autores evidenciam o caráter inseparável dos problemas de engenharia de controle e engenharia de comunicações, centrando sua atenção, para o estudo dos sistemas *feed-back* e auto-reguladores, não nas técnicas da engenharia elétrica, mas na noção fundamental de informação. O comportamento intencional é definido a partir da capacidade do sistema de alterar a sua conduta segundo a mensagem que ele recebe do meio. A ação é resultado, portanto, de um processamento da informação captada, e não, exclusivamente, como um reflexo cego. Dado um objeto – uma coisa qualquer, pois se assume uma isenção anti-vitalista e anti-animista que permite localizar, em qualquer coisa, a conduta intencional –, abstraído do seu meio, examina-se as mudanças por ele produzidas no meio (seu *output*) em relação a qualquer evento externo que modifica a sua conduta (seu *input*). Chega-se assim a classificar o comportamento ativo em despropositado (ou randômico) e propositado (ou intencional), sendo esse último interpretado como estando direcionado para a realização de uma meta. A base do conceito de propósito (*purpose*) é a idéia de uma "atividade voluntária", independente de um movimento específico ou de uma base material qual-

2. É interessante notar que a possibilidade deste novo autômato capaz de simular o comportamento intencional garantiria o projeto de uma ciência da subjetividade se aceitamos a fórmula de Vico: todo conhecimento efetivo de um objeto se assenta na possibilidade de produzi-lo – *knowing by doing*.

3. É importante notar como a associação desses autores atesta o intercruzamento de diferentes disciplinas: Wiener, um eminente matemático do MIT; Rosenblueth, um neurofisiólogo; Bigelow, um engenheiro que colaborava com Wiener em suas pesquisas sobre os servomecanismos de defesa anti-aérea. Cf. Arturo Rosenblueth, Norbert Wiener e Bigelow, "Purposeful and Non-Purposeful Behavior" (1950). In *Modern Systems for the Behavioral Scientist*. Walter Buckley (org.). Chicago, Aldine Publishing Company, 1968, pp. 232-236.

quer, isto é, o propósito se realiza como um mecanismo intencional e não como uma fisiologia. E esse mecanismo tem a forma circular, por isso os sistemas intencionais serem pensados como sistemas de retroalimentação ou *feed-back*.

Os fenômenos outrora separados pelos limites entre os domínios do extenso e do inextenso se misturam sob essa nova ordem classificatória. O homem, como o rato, podem ser pensados à semelhança do míssil. Assim, o cânon de Lloyd Morgan é reaplicado, mas dessa vez de forma bem mais radical [4]. Pois se a "lei da parcimônia", em 1894, era formulada contra a tendência antropomórfica na interpretação do comportamento animal, ela persistirá ao longo da história da psicologia experimental até assumir a sua forma mais atual: com o modelo máquina proposto pela cibernética recorta-se o fenômeno segundo um nível ainda mais abaixo. Porque então não interpretar a ação, qualquer que seja a sua complexidade, tomando como base um nível psicológico (entenda-se intencional) que está não só na conduta animal como também na máquina? Numa certa continuidade com essa assepsia que sempre marcou o receio do antropomorfismo, vai-se longe na tarefa de pensar a realidade, mesmo que seja a realidade humana, construindo-se um modelo que não é mais infra-humano – como era o caso daquele proposto pela psicologia animal e que está também presente no behaviorismo – mas "inumano". E que não se busque nesse termo qualquer juízo de valor, pois a inumanidade é aqui não uma qualidade do que é cruel ou atroz, mas simplesmente artificialidade. Nesse sentido, só se agrava o cuidado de objetividade e isenção do conhecimento científico: o modelo construído estaria, ao mesmo tempo, o mais afastado de qualquer valor antropomórfico e o mais próximo daquilo mesmo que se deseja explicar, a saber, o engenho ou o poder sintetizante das atividades cognitivas. Mas não nos enganemos, a afirmação de um modelo inumano para a explicação dos fenômenos mentais terá outros efeitos. Esta estratégia anti-antropomórfica dos estudos cognitivistas provocará uma alteração no sentido que até então se conferia ao sujeito da cognição. A nova relação homem-máquina atinge em cheio o humanismo.

A novidade do modelo neo-mecanicista que a cibernética engendra está em ter empregado dispositivos mecânicos não para reproduzir a forma aparente do homem ou de qualquer outro organismo, mas sim para tentar produzir a réplica de sua capacidade cognitiva, sintetizar o seu espírito. O autômato construído como um sistema *feed-back* não quer imitar a aparência das coisas, como faziam os bonecos do relojoeiro suíço, ele almeja ser um "replicante" (no sentido de réplica ou cópia) cujo funcionamento não pode ser distinguido da maneira de funcionar daquele que ele copia, não se colocando, em contrapartida, nenhuma identidade de natureza entre eles. Entre o organismo e o "replicante" há uma identidade nessa diferença: uma identidade, portanto, funcional, lógica ou organizacional. A tese cibernética afirma que a estrutura da máquina ou do organismo é um índice do desempenho que dela se pode esperar. Há, portanto, uma correspondência forma/função que permite a possibilidade, pelo menos teórica, da construção de uma máquina cuja estrutura artificializasse a inteligência dos organismos, e cuja operação tivesse uma capacidade funcional idêntica à deles. Com engrenagens ou circuitos eletrônicos pode-se produzir um efeito de intencionalidade que torna indistinguível o que é realizado pela máquina e pelo organismo.

Eis que então torna-se efetiva a possibilidade de uma ciência mecanicista do sujeito pensante. É possível conhecer o homem na medida em que ele é simulável artificialmente. Um novo campo de produção teórica e tecnológica se articula a partir do advento destas máquinas intencionais capazes de artificializar as faculdades cognitivas do homem. O computador é a garantia deste projeto. E as ciências da cognição se estabeleceram, a partir da década de 50, como um cognitivismo computacional realizando, em seus laboratórios de pesquisa, o que, de outra forma, se dissemina pelo imaginário da nossa cultura que vai, ela também, se transformando a partir do contato com as máquinas inteligentes. Estabelece-se uma relação mais do que teórica entre homem e máquina, já que não parece mais haver qualquer constrangimento a esta identificação. No campo dos estudos cognitivistas, as pesquisas em Inteligência Artificial (IA) assumem posição emblemática, sustentando a afirmação de uma identidade funcional entre o homem e o computador.

Com a IA temos uma versão *high-tech* para a morte do homem que tanto o pensamento nietzscheano quanto o estruturalista proclamaram. Esta morte – pela qual alguns ainda choram – pode ser entendida como o desaparecimento do humano enquanto forma da identidade do pensamento. Não que tudo nele tenha morrido, pois esta morte não pode ser definitiva. Com a força do novo modelo máquina, tem-se a desestabilização da forma humana do pensamento e da imaginação, des-

4. O cânon de Lloyd Morgan afirmava: "Em nenhum caso devemos interpretar uma ação como o resultado do exercício de uma faculdade psíquica superior, se é possível interpretá-la como resultado do exercício de uma que se situa abaixo na escala psicológica". Essa atitude de parcimônia teórica dará sustentação para o projeto de uma psicologia animal. Morgan, portanto, exigiu que a explicação psicológica recortasse o fenômeno a ser estudado no nível mais baixo possível, isto é, entender o superior a partir do inferior. Cf. acerca da relação desse autor com a psicologia animal, Edwin G. Boring, *A History of Experimental Psychology*. Nova York, Appleton-Century-Crofts, 1957, pp. 474-476.

Rebecca Horn, ***Fingerhandschuhe*** *(Luvas de Dedos)*, **1972**
tecido e madeira balsa, comprimento 70 cm
aparece no filme *Performances II*, 1973

fazendo-se um certo estrato (no sentido geológico do termo) que se estabilizou ao longo de uma história genética: história da gênese da forma humana que recebemos como um dado imutável e que as ciências humanas, por muito tempo, tomaram como uma identidade e natureza [5]. O que se desestabiliza é um território teórico e existencial, onde circulam crenças e ações, saberes vulgares e teses científicas, práticas discursivas e não discursivas, território cujas fronteiras são de uma antiguidade que facilmente nos levou a acreditar que eram definitivas. Desterritorializa-se o humano por este devir máquina do pensamento e da imaginação.

Interessa-nos, portanto, avaliar este acontecimento teórico-tecnológico pelos seus efeitos mais do que pelos detalhes da sua construção [6]. O advento do computador como instrumento teórico-tecnológico produziu um rearranjo no campo do cognitivismo que gostaríamos de localizar. Daí, então, a questão: em que medida a desterritorialização do humano propulsionada pelo projeto da simulação computacional da inteligência não teria levado a uma reterritorialização não menos estratificante e dura?

O projeto da ciência cognitva de modelo computacional teve como estratégia preliminar para a mecanização da subjetividade o esfriamento do organismo através da lógica. Trata-se, portanto, de um logicismo que, aplicado às pesquisas empíricas em cognição, definiu o sujeito cognoscente como um sistema de processamento de informação regido por regras estritas e formalizáveis. Na sua identidade funcional com o computador, o sujeito é explicado com a condição de ser simulável artificialmente, entendendo-se por isto a sua algoritmização. Para uma ciência da subjetividade deve-se chegar à formalização da lógica de funcionamento do comportamento inteligente. Pois, é subjetivo o que é inteligente; é inteligente o que soluciona problemas; soluciona problemas o que se orienta por árvores de decisões; logo é subjetivo o que é formalizável com algoritmos tal como os programas computacionais que a IA desenvolve para a simulação do humano. Cria-se uma nova estratificação da subjetividade pela ação de uma máquina não só abstrata como universal, porque máquina lógica. A psicologia cede a uma mecanologia.

O modelo computacional se generaliza já que o mecanicismo agora se apóia em uma "máquina universal". Esta máquina, enquanto dispositivo essencialmente lógico, pode ser descrita em termos do seu programa organizacional (*software*) sem que se faça referência à sua interioridade material (*hardware*). Como diz Herbert Simon: "as [suas] propriedades organizacionais são quase as únicas detectáveis no seu comportamento" [7]. Com a revolução tecnológica iniciada pela cibernética chegamos a uma "nova era da automação" (Wiener), quando as máquinas finalmente podem realizar operações sem o atrito que até então se confundia com a própria concepção do cálculo mecânico (cálculo por engrenagens e cuja história remonta ao ábaco, passando pelas experiências de Pascal, Leibniz até Babbage). Tem-se, então, os recursos técnicos necessários para que a máquina se sublimasse, nesta tentativa fabulosa de simulação do espírito.

Esse movimento de desmaterialização da máquina deve ser entendido não só em função do progresso tecnológico da engenharia computacional, como também dos avanços que vão sendo feitos no campo da Lógica. A história dessa ciência se cruza, então, com as pesquisas em engenharia das máquinas cibernéticas, permitindo que o projeto de simulação do pensamento ganhe consistência. Pois, para que as máquinas pudessem vir a realizar o que os processos cognitivos fazem, antes era preciso ter definidas as leis do pensamento. Foi essa a tarefa que tomou para si o lógico e matemático inglês George Boole, responsável pela vinculação da lógica à matemática e não mais à filosofia [8]. Deu-se o impulso necessário para o posterior desenvolvimento da lógica simbólica, rompendo-se definitivamente com as limitações da lógica clássica.

O mérito de Boole foi o de ter eliminado os "vínculos paralisantes" que Aristóteles impunha à lógica, sobretudo pela ênfase dada classicamente ao estudo do silogismo [9]. O tratamento matemático (algébrico) da lógica ampliava o campo dessa análise, fazendo aí compreender uma infinidade de raciocínios válidos e não-válidos dos quais se podia agora determinar o valor de verdade. A pretensão de Boole era partir do que chamou em 1847 (*Mathematical Analysis of Logic*) de "o universo do discurso", cujos subconjuntos (classes) representados simbolicamente eram tratados como variáveis de uma equação algébrica. O rigor das matemáticas estendia-se para o universo simbólico. Tudo que fosse da ordem do discurso poderia então ser formalizado rigorosamente.

Será com Gottlob Frege que veremos se desenvolver uma linguagem formal que substituirá a linguagem ordinária provocadora de mal-entendidos. A sua *Ideografia* (1879) foi construída como um sistema simbólico, artificial e elementar, com o qual era possível veicular conceitos, obtendo-se resultados cientifica-

5. Em outro trabalho discutimos como o projeto da simulação artificial impôs um "pós-naturalismo" no campo do cognitivismo contemporâneo. Cf. Eduardo Passos, "Pós-naturalismo e Ciência da Subjetividade", *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP, v.2, pp. 67-78, 1994.

6. Acerca do impacto do modelo da simulação nos estudos experimentais no campo do cognitivismo, cf. Eduardo Passos, "O Ver e o Observar: a Experiência Fenomênica e o Experimento Científico", *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, v.6, nº 1 e 2, jan./dez., pp. 37-50, 1994.

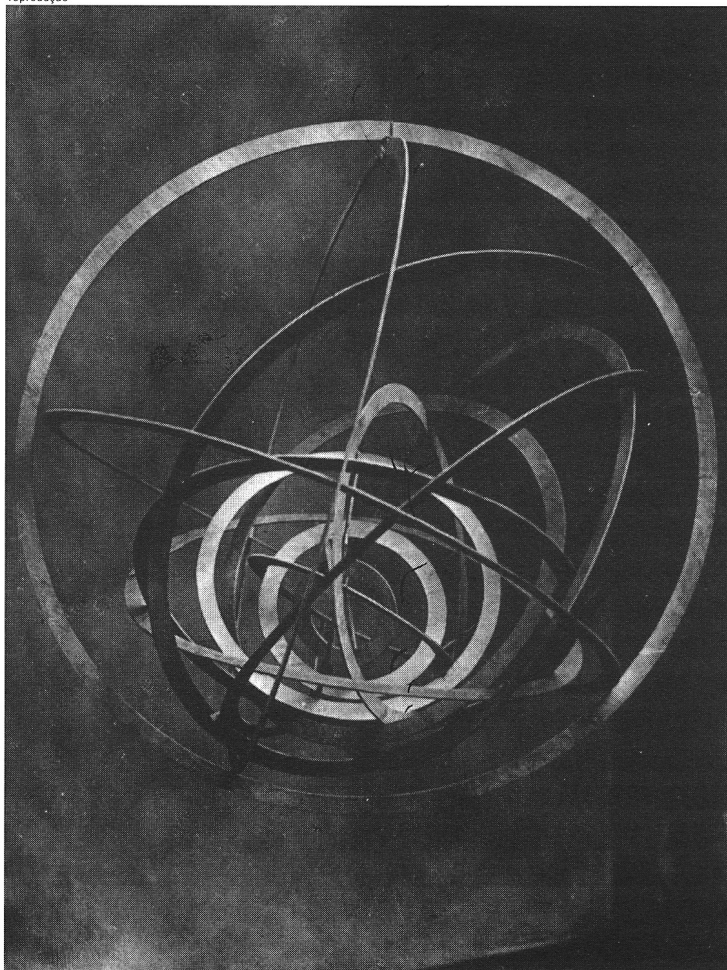
7. Herbert A. Simon, *As Ciências do Artificial*, Coimbra, Sucessor, 1981[1969], p. 47. Acerca da distinção entre *hardware* e *software*, Pylyshyn escreve: "Por *hardware* se entende o conjunto de dispositivos eletrônicos e eletromecânicos que formam a parte física e que chamamos de *sistema do computador* (...) O *software* está constituído pelos procedimentos, codificados de forma que possam ser interpretados por um computador, e que o induz a realizar o que desejamos. O *software* inclui a arte de escrever tais procedimentos (chamados programas), assim como a experiência acumulada de anos de esforços para escrever programas planificados para auxiliar aos que sucedem". Zenon W. Pylyshyn, "Ideas Teóricas: Algoritmos, Autómatas y Cibernética". In: *Perspectivas de la Revolución de los Computadores*. Z. W. Pylyshyn (org.). Madrid, Alianza, 1975 [1970], pp. 98-107.

8. O título de uma das mais importantes obras de Boole explicita esse seu projeto que se ofereceu como base para os novos problemas da ciência cognitiva: *The Laws of Thought* (1854).

9. Acerca dos problemas propostos na história da lógica, cf. Hilary Putnam, "Lógica". In: *Enciclopédia Einaudi (v. 13): Lógica-Combinatória*. Ruggiero Romano (org.). Porto, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, pp. 11-71.

mente seguros. Frege pretendia demonstrar que os axiomas matemáticos podiam ser deduzidos dos princípios da lógica. Superava-se, portanto, aquela distinção da filosofia kantiana entre enunciados sintéticos e analíticos: o conhecimento em bases empíricas, como era o caso da matemática segundo Kant, podia então ser reduzido à lógica pura. A partir dessas idéias, toda uma tradição de lógicos se empenhará em garantir esse fundamento sobre o qual podia repousar com segurança o conhecimento. Todo enunciado rigoroso podia em última análise ser reduzido à lógica, como pretenderam, após Frege, Russell e Whitehead. Os *Principia Mathematica* (1910) tinham a pretensão de submeter, de forma indiscutível, os enunciados da aritmética à linguagem lógica. Essa tradição logicista encontrará na fórmula de Wittgenstein, em seu *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), sua expressão radical: "a lógica não é uma teoria mas uma imagem refletida do mundo". Não só o discurso é "logicizado", tudo que se expressa através dele também está submetido à estrutura da linguagem lógico-formal. Chegar às regras dessas operações é desvelar o universo, um universo estruturado como a linguagem.

Hilbert foi o lógico e matemático responsável pelas tentativas de tradução do formalismo em procedimentos mecânicos. Tendo-se colocado numa posição que ele mesmo designou de "metamatemática", avaliou o modo de formalização dos sistemas matemáticos. Uma vez que se conhecesse os axiomas e as regras de procedimento de um certo sistema, seria possível obter teoremas verdadeiros pela simples realização de inferências. Uma demonstração deveria, portanto, poder ser expressa em termos de procedimentos mecânicos finitos. Hilbert desejava reduzir as matemáticas a um cálculo lógico-dedutivo, de tal maneira que deveria haver para qualquer sistema matemático um método formal que permitisse distinguir enunciados falsos de enunciados verdadeiros. O famoso Problema da Decisão (*Entscheidungsproblem*, 1900 e 1928) motivará os estudos de Gödel e Turing, pesquisadores que buscavam esse procedimento algorítmico geral para a resolução dos problemas matemáticos.

Um algoritmo é uma descrição completa dos procedimentos necessários para se chegar à resposta de um problema a partir de um número finito de passos, apesar de utilizada a série infinita dos números naturais [10]. Várias alternativas de descrição desse conceito foram propostas na década de trinta, sendo a mais direta e persuasiva aquela que ficou historicamente conhecida como a Máquina de Turing. Esse conceito foi desenvolvido pelo matemático inglês Alan Turing nos anos 1935-36, na tentativa de resolver o problema que Hilbert levantou. Turing queria responder ao "problema da decisão" definindo um procedimento mecânico geral que, em princípio, pudesse resolver todos os problemas matemáticos. Portanto, Turing projetava ir além de uma formulação particular da matemática em termos de sistema axiomático: ele construía um operacionalismo (mecanicismo algorítmico) capaz de resolver qualquer problema.

O algoritmo turingiano é um dispositivo para realizar procedimentos de cálculo de tamanho ilimitado a partir de um conjunto finito de estados internos e discretos. Logo, apesar de conter um número finito de estados, esse dispositivo deve ser capaz de lidar com um *input* que não deve ser limitado em seu tamanho. Nesse sentido, ele deve possuir uma capacidade ilimitada tanto de recepção externa quanto de produção de *output*. Turing concebeu a armazenagem dos dados externos na forma de uma fita com marcas inscritas em suas partes, de modo que o dispositivo é capaz de "ler" essas inscrições à medida que a fita se move para direi-

Alexander Rodchenko, ***Construção Espacial*, 1921**
compensado de madeira pintado de prateado

10. Para uma definição do conceito de algoritmo em sua relação com o pensamento de Alan Turing, cf. Roger Penrose, *The Emperor's New Mind - Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics*. Nova York, Pinguin, 1991 [1989], cap. II.

Daryl Hannah como replicante no filme *Blade Runner* de Ridley Scott, 1982

ta ou para esquerda. As informações com que a máquina de Turing opera são feitas em notação binária (regiões marcadas e não marcadas da fita). Esses estados discretos na forma do 0 ou 1 determinam simbolicamente o procedimento da máquina – uma máquina que assume valor universal, isto é, ela toma a forma do dispositivo algorítmico capaz de resolver qualquer problema. Turing chamou sua fórmula de "Máquina Universal".

Da formulação teórica de Turing até a realização dos primeiros computadores não foi preciso muita espera, já que o esquema desenvolvido por Claude Shannon, em 1937, permitia que as idéias originais de Boole fossem pensadas em termos de circuitos elétricos. A lógica deixava o céu da abstração para vir se corporificar em aparelhos físicos. A intuição que Shannon (engenheiro eletrônico do Massachusetts Institute of Technology – MIT) teve foi decisiva para o desenvolvimento, não só da Teoria da Informação que ele inaugurava, como também dos projetos de construção dos mecanismos computacionais. Ele se deu conta de que os princípios da lógica booleana podiam ser aplicados para descrever os estados de um sistema eletromecânico. Um circuito aberto ou fechado podia ser pensado como as duas possíveis atribuições de valor de verdade a uma proposição (verdadeiro ou falso). O trabalho de Shannon permitiu que se concretizasse o projeto de construção de máquinas lógicas. O programa que permitia que máquinas se comportassem "inteligentemente" podia ser resolvido, já que estava estabelecida a equivalência entre a forma de um dispositivo eletrônico e uma função lógica. O projeto da simulação artificial da inteligência estava se realizando nos laboratórios americanos financiados pelos vários fundos de incentivo à pesquisa – em especial àquelas dedicadas a essa área onde havia a promessa de uma segunda revolução industrial [11].

A revolução computacional, no final dos anos trinta, já estava prometida. O computador nasce como um instrumental intelectual com Turing em 1937, vindo a se efetivar como um instrumento tecnológico na década de quarenta. O matemático John von Neumann formulou

11. É interessante destacar que esta máquina universal foi concebida em um agenciamento efetivo com a máquina de guerra. O projeto computacional desenvolveu-se nos EUA a partir de grandes investimentos sobretudo das forças armadas. Para uma descrição detalhada da efervescência que dominava os centros de pesquisa nos EUA naqueles anos das décadas de quarenta e cinquenta, cf. Howard Gardner, *The Mind's New Science*. Nova York, Basic Books, 1987 [1985].

a noção de "máquina de programa gravado" com a qual, a partir de 1945 em Princeton (EUA), orientará o projeto de construção do computador IAS, que competiu com o ACE desenvolvido, na mesma época, por Turing em Manchester (Inglaterra). Estas máquinas quiseram simular a inteligência. Mas para tal era preciso garantir a elas mais do que a simples capacidade de automatismo. Pois a atividade inteligente não pode ser reduzida à capacidade de dar, aos problemas apresentados, respostas disponíveis em um repertório previamente instalado na máquina. As máquinas podem bem ser automáticas sem serem realmente inteligentes. Para atingir este outro nível de atividade é necessário que sejam capazes de formular para si novos problemas, inventar soluções inesperadas, criar regras para o seu funcionamento, em suma é necessário que sejam não só automáticas como autônomas. Daí a questão que os teóricos do cognitivismo computacional não puderam evitar: em que medida estas máquinas simulam? Qual o sentido da noção de simulação presente no projeto da IA?

Turing, no artigo *Computing Machinery and Intelligence* de 1950, formulou um teste para a eficácia de sua máquina que ficou conhecido como o "teste de Turing". Consistia nisso o teste: a máquina recebe, como *inputs*, perguntas e afirmações digitadas em um teclado ligado a um monitor, para as quais ela dá *outputs* também digitados. O jogo se estabelece entre a máquina e um sujeito que tenta advinhar quais são as respostas da máquina e quais são as de uma outra pessoa que também responde às perguntas, escrevendo suas respostas no monitor. Com esta prova crítica, Turing acreditava "simular" a inteligência em uma máquina que se quer sendo mais do que automática. Mas é preciso distinguir dois sentidos para a noção de simulação, ambigüidade que parece apontar para os limites enfrentados pelo modelo computacional. Pois simulação pode ser entendida seja como disfarce, mimese, imitação de uma realidade preexistente ou, por outro lado, como artificialização de uma realidade sem cópia, isto é, constituição de uma realidade que só se dá artificialmente ou como artifício. Ora, a cognição, como o próprio H. Simon reconheceu, é a capacidade, em nós, de produção de artifício [12]. Não estamos no domínio da natureza quando construímos nossos engenhos ou demonstramos nossa inteligência. Se aceitamos esta afirmação, temos que concluir que qualquer tentativa de simulação efetiva da inteligência deve ser necessariamente uma simulação de simulação ou um artifício que simula outro artifício. Neste sentido, em que medida a máquina de Turing garante o projeto da IA forte, isto é, a construção de programas computacionais funcionalmente idênticos ao sujeito pensante? Em que medida a simulação aqui é mais do que uma cópia ou imitação artificial de uma natureza tida como dada? Turing e seus seguidores acreditaram que talvez no ano 2010 se chegasse a realizar esta simulação no sentido forte da palavra [13].

No filme *Blade Runner* (EUA, 1982) o diretor Ridley Scott apresenta uma adaptação melhorada do romance de Philip Dick *Do androids dream of electric sheep?* (1968). No filme, a aventura se passa também em 2010, ano em que a *science fiction* se efetiva como princípio de realidade. As máquinas inteligentes circulam por Los Angeles como máquinas desejantes. Não há dúvida que a questão ali é a da autonomia. Os "replicantes" modelo Nexus-6 (Pris, Roy e seus amigos) não são simples robôs e já superaram a tecnologia dos *cyborgs*. A ameaça que representam à polícia da época se deve à capacidade destas máquinas de formularem para si outros problemas diferentes daqueles previstos pelos seus programadores da Tyrell Co.. Os replicantes se autonomizaram e lutam agora pela manutenção do tempo de suas maquinações. O que eles desejam é se efetivarem como máquinas temporais.

Nossa capacidade de fabulação não está totalmente alheia ao nosso poder de construção dos sistemas teóricos. Em ambos formulamos o projeto da artificialização do humano. A máquina universal de Turing teve o mérito de permitir o traçado inicial desta linha de fuga por onde o humano se desterritorializa em um devir máquina. Trata-se de uma nova concepção de máquina, descrita agora a partir destes dois níveis, o *hard* e o *soft*. Definida não pela reunião de engrenagens ou dispositivos materiais, a máquina de Turing é um sistema de relações capaz de agir inteligentemente. Mas para que a identidade funcional entre máquina e homem esteja garantida é preciso garantir a autonomia do artifício, o que se evidencia pela sua capacidade de transformar-se no tempo, de evoluir.

Turing pressupôs que fosse teoricamente possível construir uma máquina capaz de dar como resposta, a uma informação, uma outra informação de nível de complexidade superior. É o que ele designou como capacidade "supercrítica" da mente humana e que a máquina poderia simular. A inteligência não é, por princípio, incompatível com o funcionamento da máquina, já que ela pode ser descrita como um conjunto de operações mecânicas. Acreditar que sob os

12. Simon, em seu livro *As Ciências do Artificial*, de 1969, coloca-se esta questão: como definir aquilo que o engenho humano cria? Os produtos da inteligência do homem são naturais ou artificiais? Sua resposta vai no sentido da afirmação de que a atividade mental constrói seus artefatos ou sistemas de idéias sem lançar mão de ingredientes naturais e a partir de entidades puramente abstratas, mentais: idéias, intenções, crenças, imagens, projetos, etc. Conclui que o projeto para uma ciência dessa produção não pode deixar de levar a uma "ciência do artificial". Não que tenha sido ampliado o campo das ciências naturais para fazer caber aí o artifício. Trata-se, ao contrário, da criação de um novo campo próprio àquelas investigações científicas que têm como objeto o sujeito cognoscente em sua "natureza" artificial e artificializante. Cf. Simon, *op. cit.*.

13. Penrose, discutindo o teste de Turing faz referência a esta data, embora o próprio Turing tenha se referido ao ano 2000 quando, provavelmente, uma máquina inteligente alcançaria 30% de sucesso diante das perguntas que um interlocutor lhe colocasse por cinco minutos. Cf. Penrose, *op. cit.*, pp. 5-11.

mecanismos do pensamento inteligente se ocultaria a "mente real" é o mesmo que sustentar a existência de uma determinação psíquica indemonstrável. Pois, por detrás da mecânica da inteligência não há nada, sendo inútil buscar esse seu núcleo "real", assim como não se pode querer tirar a casca da cebola até chegar à sua interioridade mais fundamental sem desfazê-la completamente.

Essa "analogia da casca da cebola" que Turing emprega nos oferece a imagem clara do princípio do funcionalismo computacional que este autor prefigura. A inteligência é uma forma de funcionamento ou conjunto de operações regidas por regras lógicas a que se pode chegar analiticamente, nada impedindo que uma máquina reproduza essa mecânica. Bastaria, portanto, alcançar um nível de complexidade computacional para que a identificação máquina/homem se tornasse legítima. Se essas regras de operação comportassem um poder de variação no tempo, a máquina aprendiz superaria, então, o limite que a separava do exercício da cognição humana, tornar-se-ia uma máquina "replicante". Os programas computacionais podem conferir à máquina a capacidade de dar como resultado (*output*) algo que nos surpreende, na medida que seja possível realizar um "desvio do comportamento completamente disciplinado comprometido com o cálculo". A máquina torna-se efetivamente inteligente quando ela é capaz desse desvio, lançando mão do método aleatório de busca de soluções, alterando seu programa conforme a experiência passada, em suma, assumindo uma plasticidade que lhe permite a transformação no tempo. Mas como então vencer a inflexibilidade das regras de operação? Como conferir à máquina o imprevisto? Repetir artificialmente o funcionamento de um organismo vivo exigiria que se chegasse ao algoritmo que desse conta da sua máxima complexidade. No artigo de 1970 *Teoria Geral e Lógica dos Autômatas*, von Neumann assumia esse desafio, ao buscar dar à máquina de Turing o poder, não só de transformação, como também, de auto-reprodução.

Havia um limite à simulação mecânica que comprometia a legitimidade do projeto computacional que dominava os centros de pesquisa norte-americanos no período em torno da segunda guerra mundial. Poder sintetizar a inteligência e reproduzir mecanicamente o vivo implicava a superação da impossibilidade de autômatos construírem outros autômatos de complexidade igual ou superior. Era preciso vencer uma "tendência degeneradora" que parecia intrínseca à capacidade de auto-engendramento da máquina [14].

Von Neumann define as bases para o que, segundo ele, permitiria a construção de autômatos que produzem autômatos. O ajuste na arquitetura algorítmica das máquinas de Turing garantiria o avanço na direção de uma teoria sistemática dos autômatos, com a formação de um conceito rigoroso para a "complicação" dos mecanismos de auto-reprodução. Para tal, seria preciso um agenciamento teórico em sentido inverso daquele realizado por MacCulloch e Pitts [15]. Agora é a lógica a se inspirar na neurologia: "pode ser que nesse processo tenha que experimentar uma pseudomorfosis da neurologia em grau muito maior que o inverso" [16]. Um autômato verdadeiro teria que ser também capaz de reproduzir a si mesmo, resguardando a sua complexidade e permitindo que, na evolução, novas formas inteligentes adviessem. Von Neumann quis enfrentar esse desafio demiúrgico, criando um esquema lógico-matemático que fosse auto-suficiente e evolutivo. A inteligência do organismo seria então revelada pela estratégia de simulação artificial. A máquina cibernética se torna o meio para esse desvelamento. E mesmo que a sua realização não fosse ainda tecnicamente viável, o poder heurístico desse esquema teórico se impôs, permitindo, por exemplo, que a biologia molecular encontrasse aí o modelo para as suas investigações acerca dos mistérios da reprodução [17]. Se a máquina não conseguiu ainda atingir essa sua perfeição, o organismo vivo, pelo menos, encontrou nesses mecanismos a superfície de reflexão onde buscar a sua imagem.

Vê-se que nem o organismo nem o espírito escapam do poder de artificialização do novo modelo máquina. O projeto da simulação atinge nova amplitude, transgredindo os limites que haviam sido impostos quando do advento do mecanicismo moderno. Este neomecanicismo quer mais. E para tal foi montada uma máquina que se quis universal, soberana sobre a realidade, qualquer que seja ela. Eis então que se efetivaria a "quebra da aliança", pois se a biologia molecular de inspiração cibernética desvelava a mecânica da vida, agora, a ciência cognitiva de modelo computacional tentava demonstrar logicamente o que haveria de mais humano no homem. A tese que buscam defender é esta: a inteligência é um mecanismo a que temos acesso via os dispositivos algorítmicos. As máquinas pensantes somos nós. E a terceira figura do *Cogito* moderno se estabelece: calculo, logo existo.

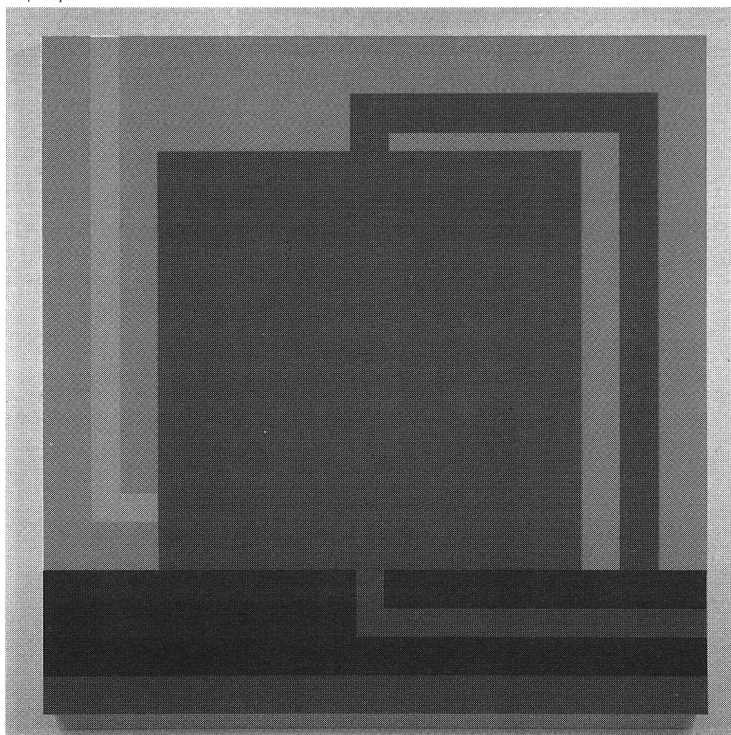
Para um novo *Cogito*, um novo projeto de simulação. Quando a máquina computacional se apresenta como estratégia de simulação da inteligência, mesmo

14. "Estamos inclinados a suspeitar, de forma vaga, da existência de um conceito de 'complicação'. Este conceito e suas propriedades imputáveis nunca foram formuladas com clareza. No entanto, sempre estamos tentados a supor que funcionarão desta forma. Quando um autômato executa certas operações, deve esperar-se que estas sejam de um grau inferior de complicação ao do próprio autômato. Em particular, se um autômato tem a faculdade de construir outro, deve haver uma diminuição da complicação da origem para o construído. Quer dizer, se A pode produzir B, então A deve ter contido uma descrição completa de B. Para fazê-lo efetivo, deve haver várias disposições em A que cuidem que essa descrição seja interpretada e que as operações de construção que se exigem sejam levadas a cabo. Para tal, neste sentido, quando um autômato produz outra máquina, parece que deve-se esperar certa tendência degeneradora, alguma diminuição da complexidade". John Von Neumann. "Teoría Geral y Lógica de los Autómatas". In: Z. W. Pylyshyn (org.), *op. cit.*, pp. 131-163.

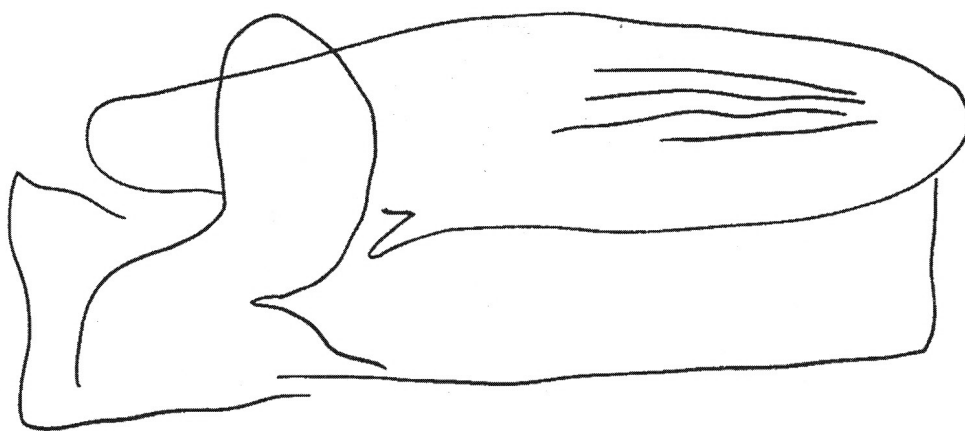
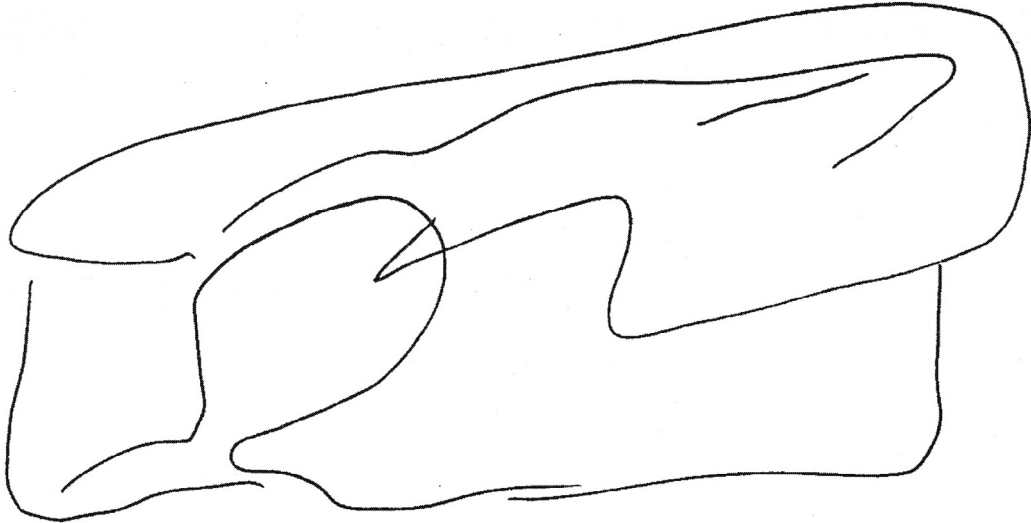
15. A aplicação do modelo da máquina cibernética ao processamento do sistema nervoso humano foi realizada pelo matemático e neurofisiólogo Warren MacCulloch associado ao lógico Walter Pitts. A tese desses pesquisadores, apresentada no famoso Simposium de Hixon em 1948 (*Cerebral Mechanisms in Behavior*), afirmava que o sistema nervoso poderia ser pensado como uma rede ou sistema formal, à semelhança de relações lógicas, capaz, portanto, de realizar qualquer operação que pudesse ser definida estritamente e sem ambigüidades em um número finito de palavras.

16. Von Neumann, *op. cit.*, p. 156.

17. A este respeito cf. o programa da biologia molecular bem representado, dentre outros, por Monod, *op. cit.*.

que tecnicamente este projeto se dê como uma promessa para o futuro, o que temos imediatamente é a desestabilização da imagem-homem com a qual o pensamento moderno sempre se identificou. A relação homem-máquina acaba por realizar uma dupla captura, pois não só é o homem que chega a dominar a tecnologia das máquinas inteligentes, mas é, em contrapartida, essa nova imagem-máquina que vem aplicar-se ao homem, desfazendo a sua identidade natural. Desnaturaliza-se o objeto dos estudos cognitivistas. Daí, a desterritorialização do humano, que faz com que este fundo de inumanidade (artificialidade) se apresente como matéria informe para a produção de um novo território que se firma. A máquina computacional foi, portanto, a um só tempo, a via da desestratificação da forma humana e a da sua seguinte reestratificação lógico-formal. Afirmou-se a identidade funcional homem-máquina, e com isso se pensou ter alcançado a lógica (ou psico-lógica) do sujeito da cognição, no que ele tem de cálculo e de invenção. Mas será que no futuro essas máquinas inteligentes, tal como foram concebidas, realmente atingirão a autonomia? A impossibilidade de se garantir a estas máquinas a experiência do tempo ou da evolução é um impedimento que os avanços técnicos superarão? As dificuldades enfrentadas pelo modelo computacional indicam que o artificialismo, enquanto estratégia teórica, é insustentável de direito? É no sentido do confronto com estas questões que o campo do cognitivismo contemporâneo se reorganiza. Temos novas forças entrando em jogo neste campo, o que evidencia a sua dinâmica. Por isso não caber ainda dar uma resposta definitiva a este problema. As estratégias artificiais não se esgotaram com o cognitivismo computacional da geração de 50. Novas máquinas ainda estão prometidas. ●

reprodução

Peter Halley, ***Sem título*, 1988**
acrílico Day-Glo, acrílico, roll-a-tex s/ tela
248 x 241 cm

A HISTÓRIA DE TUDO SEGUNDO NINGUÉM

Quatro Propostas para Pensar o Digital

Ivana Bentes

1. Do Referente ou Ovos Sobre o Prato sem o Prato

Uma cabeça imensa e mole, um corpo inexistente. Em *O Sono*, tela de Dalí de 1937, o rosto perturbado de alguém que dorme é sustentado por uma série de muletas. Elas apóiam a cabeça por todos os lados e mantém cada traço posicionado. Frágeis escoras de uma realidade que mesmo sendo autônoma, auto-referente – não precisa de modelos no mundo, cabeça sem corpo – ameaça desabar. Dalí, tão genialmente óbvio nos seus simbolismos, arremata o quadro com um sóbrio e prosaico cachorro, cujo realismo canino também precisa de sustentação.

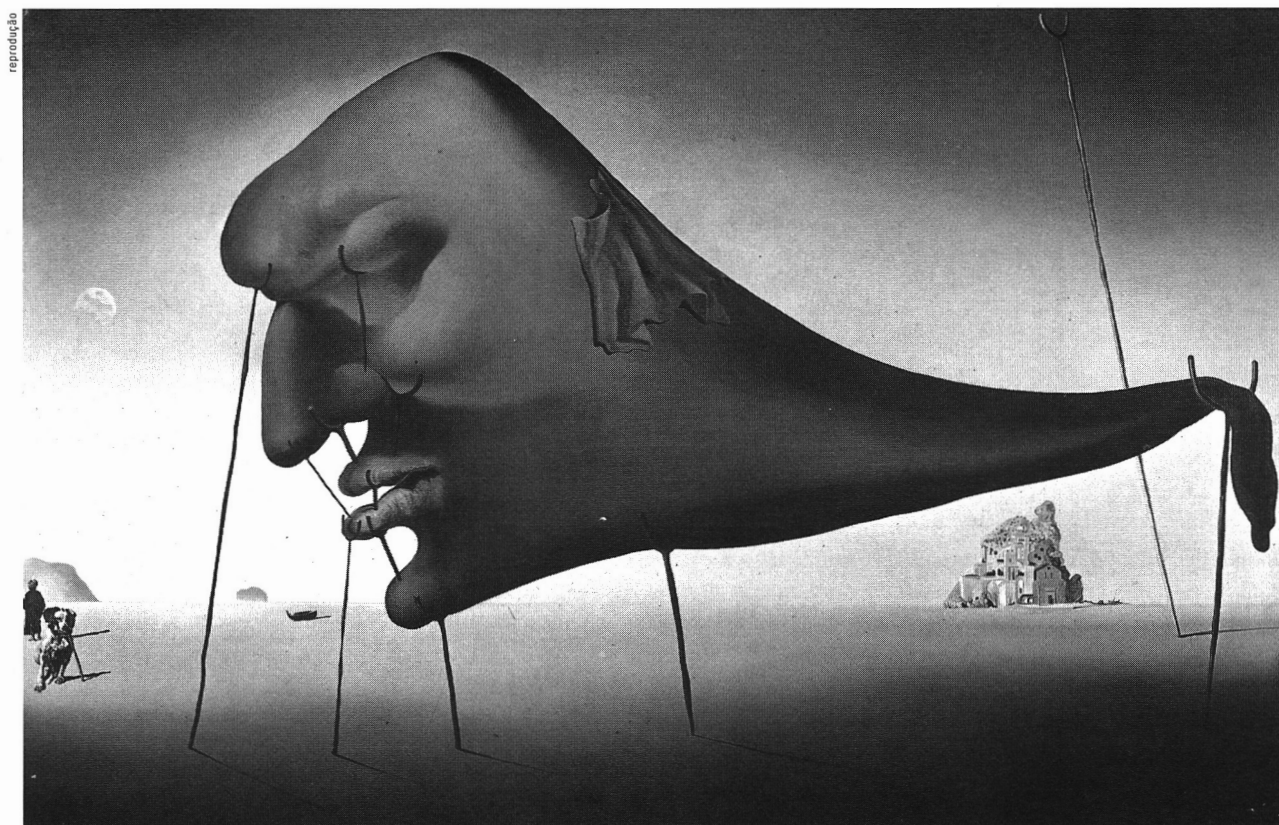
Na história da arte, no corpo à corpo do artista com o caos, foram muitas as escoras invocadas para sustentar, legitimar, potencializar ou despotencializar a produção das imagens: o mundo, o real como modelo da arte representativa, os mundos mentais, imaginários, surreais, conceituais, maquínicos, inumanos.

O *real* passou de modelo, referente, à miragem, fantasmagoria, resíduo. O *real* foi duplicado, copiado, abstraído, geometrizado, decalcado, transformado, conceitualizado, comunicado, dissolvido, simulado, negado, produzido. A história da arte é uma celebração, mas também um martirológio do *real*, assim como sua negação enquanto problema, a "história de um erro" poderíamos dizer.

A questão do referente e do realismo é um falso problema que a arte moderna ajudou a desqualificar mas do qual não escapamos tão facilmente.

O "demônio da analogia" (Mallarmé retomado por Jean-Paul Fargier) que deveria sofrer um duro golpe com as imagens digitais – *puras* imagens que não dependem de nenhum modelo no mundo e que podem ser construídas matematicamente, sem câmera, sem captação, sem luz, passíveis de todo tipo de deformações – ressurge como a grande mídia das novas tecnologias da imagem. *Parece vivo. Parece real.*

O grande feito, efeito (e *defeito*, diríamos) do digital, anunciado a cada novo filme americano (*Forest Gump, Toy Story*), é a analogia, a semelhança buscada, o novo realismo. Ou seja, na era da *computação quântica* (que ultrapassa a lógica binária, do *Zero ou Um, e é capaz de simular estados*

Salvador Dalí,
***O Sono*, 1937**
óleo s/ tela
50 x 77 cm
col. Edward F. W. James, Sussex

discretos, *inter-mediários, esfumaçados, entre 0 e 1*), os mais sofisticados programas, os melhores *designers*, artistas gráficos, engenheiros, matemáticos, iluminadores, cartunistas, são mobilizados para atingir o esplendor figurativista, a perspectiva *artificialis*, a *objetividade da câmera obscura*, técnicas que remontam ao *Quattrocento*. O silicone não está mais nos seios das estrelas. São as estrelas por inteiro que são digitais: a Jessica de *Roger Rabbit*, o *alien* de *O Abismo*, o ator de *O Máscara*, *todos* os personagens de *Toy Story*. Não nos cansamos de admirar a sua perfeição técnica. Os personagens, monstros, brinquedos, *cartoons*, são demasiado humanos (expressões, movimentos, sentimentos). O demônio da analogia, o antropomorfismo, anima os "anjos digitais".

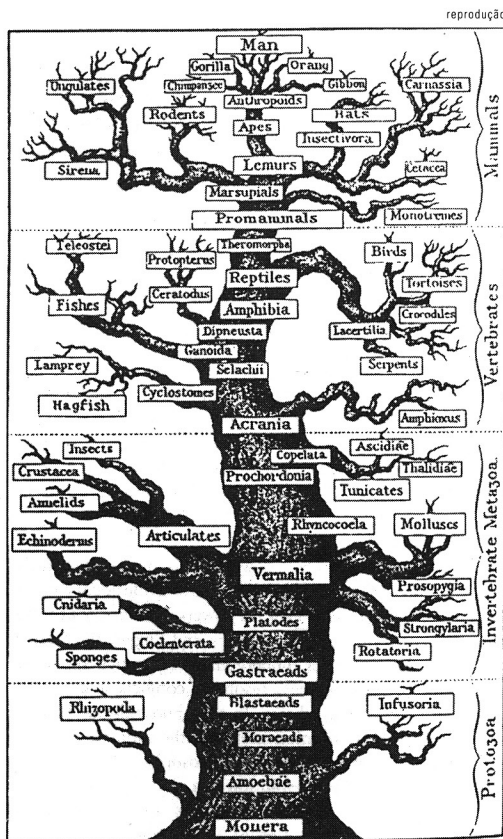
Obviamente esta é *uma* das tendências da *indústria*, que também se abre para experimentalismos de outros tipos, constituindo a imagem digital a partir de novas bases técnicas e estéticas e incorporando tudo o que foi experimentado até aqui pela fotografia, as artes plásticas, o cinema, o vídeo...

O demônio da analogia persegue o digital, mas não o esgota e o realismo é um falso problema, dizíamos. Da pintura ao digital, do figurativismo ao *realismo conceitual* das imagens de síntese não é a relação do mundo com a sua imagem que interessa (analogia, realismo, imagem objetiva, simulação perfeita), mas a produção de uma nova imagem do mundo, novas imagens do pensamento.

A constituição de uma estética do digital passa por um acontecimento, um cataclisma, um acidente que venha destruir e reordenar, dar novos rumos e sentidos aos dados figurativos e probabilísticos como aconteceu na pintura, no cinema, no vídeo. Como acontece na produção de uma imagem fractal em que o caos carrega um germe de ordem ou de ritmo. Caos e instabilidade que são conquistas da arte moderna e contemporânea.

Como atacar o realismo digital? A biomorfologia como estética. As superfícies moles e escorregadias, as formas contorcidas em que aço, nuvens, cristais entram em combustão ou viram estruturas geométricas ("a estrutura da bolha de sabão"). A realidade digital é plástica, infinitamente moldável e mo-dulável, elástica como a natureza de um queijo Camembert. Dalí.

Árvore Evolucionária da Vida, de Ernst Haeckel, 1910

reprodução

2. Cada imagem digital resume à sua maneira a história da arte, a história da arte carrega virtualidades explicitadas pelo digital

Abstração ou a matemática plástica. Podemos definir a abstração como a distribuição das formas e das cores segundo um código. Um elevar-se acima dos dados figurativos: ultrapassar o caos para atingir formas abstratas e significantes. Mas o que distingue a imagem abstrata da puramente geométrica? As formas, as forças, os movimentos que a determinam, a tensão interiorizada, codificada. A geometria plástica de Mondrian. Eis o drama do digital, como sentir a mão? Quando tudo foi codificado, quando a mão foi substituída pelos algoritmos, pelos dedos no teclado e os deslizamentos do *mouse*...

Há muito tempo a pintura não tem mais como instrumento o pincel e o cavalete que ainda traduziam a subordinação da mão às exigências de uma organização ótica. O expressionismo abstrato – Pollock – liberou a mão do olho. Inventou-se a mão cega com suas esponjas, panos, seringas, *dripping*. *Action Painting*. Não existem mãos puras. Quando se tem mãos, como os artistas modernos, elas estão sujas. Eis um novo sentido para o digital. Seu desafio é reconciliar geometria e expressão.

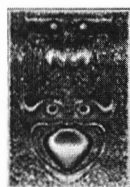
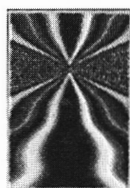
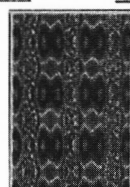
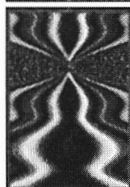
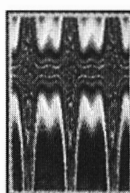
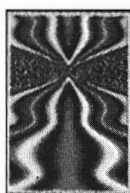
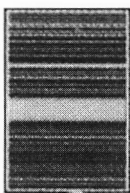
Arte conceitual. "Na arte conceitual, a idéia ou o conceito é o mais importante aspecto da obra. Todo o planejamento e as decisões são formulados de antemão e a execução é uma questão superficial. A idéia torna-se a máquina que faz a arte" (Sol LeWitt). Um pastiche de arte conceitual: um programa de computador, em linguagem de máquina, jamais executado, para sempre virtual.

A imagem digital é definida por seu realismo conceitual (Júlio Plaza). Mas o conceitual tem aqui um novo sentido. A arte conceitual foi o mais duro golpe no realismo, a linguagem atingindo um status de material e de tema. Palavras expostas nas paredes das galerias, esculturas vivas, performances, ar engarrafado. No "realismo conceitual" que define a imagem digital chega-se ao realismo a partir do conceito, do programa, ou seja, chega-se ao *realismo* a partir de modelos matemáticos, a partir de descrições númericas e abstratas em que a imagem é encarnação de conceitos e não uma realidade visível, encontrada no mundo físico.

A *Pop Art* significou uma mudança de atitute diante da cultura técnica: dissolveu a idéia de *estilo*, e fomentou não um desencorajamento da estética pela descoberta dos *ready-mades*, mas a sua celebração numa arte transitória, popular, serial, de baixo custo, rendosa, espirituosa. Warhol. A pop arte, a contracultura, conhecem um verdadeiro renascimento com as redes informáticas. A cibercultura disseminada na Internet vem desterritorializando a arte de forma radical. A arte em rede, a possibilidade de se produzirem obras criadas e compartilhadas por diferentes artistas ao mesmo tempo dissolve velhas oposições individual/coletivo, local/global.

Criando em rede, conectado com outros artistas ou outras máquinas, o autor assiste como espectador, observador, ao nascimento da sua própria obra. Ciberespaço significa novos territórios, novos nômades, novos agenciamentos na produção estética. Daí não é difícil entender porque na Internet o que mais compartilhamos é a sua própria celebração, celebração de um povo, de muitos povos que inventam a cada dia novos territórios e estão mobilizados num *work in progress* coletivo e pleno de virtualidades.

Construtivismo. O *designer* deve ser o novo artista, trabalhando ao lado do cientista, do programador, do engenheiro.

Árvore Genealógica de uma Imagem, de Steven Rooke, 1995

Real e Virtual. Há muita confusão na classificação das imagens e a origem da confusão é a oposição entre o verdadeiro e o falso, o real e a *ilusão*. Os surrealistas, por exemplo, nunca acreditaram em um outro mundo que não este aqui. Breton proclamava "tudo sugere a existência de um certo ponto da mente no qual vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, as alturas e as profundidades, deixam de ser percebidos como contraditórios". O virtual não se opõe ao real. É uma forma de potencializá-lo como incessante criação do novo. Cinema e o inconsciente ótico. Realidade Virtual e memória artificial, memória do mundo.

3. Árvore genealógica de uma imagem

O modelo industrial (a linha de montagem, com suas séries, repetições, homogeneização) que produziu um pensamento, uma cultura e uma estética modernas vem se modificando e dando lugar a uma problematização do maquínico e do vivo, criando modelos tecnobiológicos que funcionam como novos paradigmas para a ciência, o pensamento, e também para produção de imagens. As novas tecnologias da imagem não se fundam apenas em processos lógico-matemáticos, trabalham tanto a *industrialização do vivo* quanto uma aproximação do vivo com a máquina.

Podemos relacionar o modo de produção das imagens digitais com as teorias de Gilbert Simondon sobre morfogênese e topologia, que, a nosso ver, explicitam as novas forças que trabalham a imagem do seu interior. Se no cinema clássico as imagens parecem determinadas por leis de associação, contigüidade, semelhança, oposição, por leis exteriores à própria imagem (montagem), as imagens de síntese se auto-produzem do interior, numa espécie de gênese maquínica que pode simular a gênese físico-biológica do ser vivo. A produção dessas imagens digitais (imagens fractais, por exemplo) está muito próxima do que Simondon chama de ontogênese, um pôr em obra da forma do ser vivo, que tem um correlato no domínio da produção de imagens digitais. A imagem digital ganha características do ser vivo, inserindo-se no que poderíamos chamar de um teatro da individuação, uma auto-produção da imagem por metamorfoses.

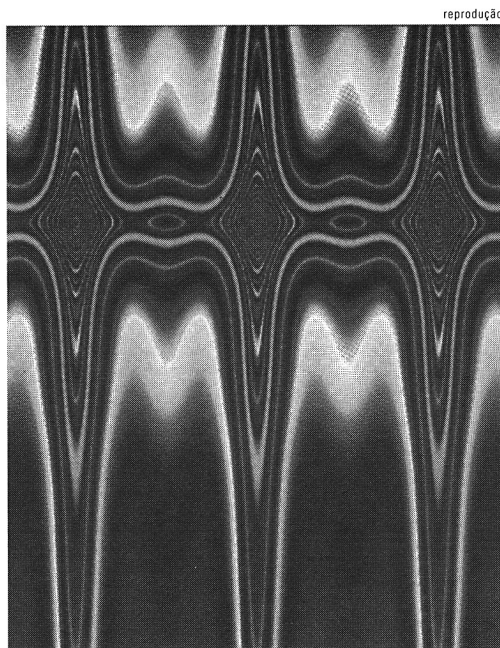
Segundo Simondon, "o ser vivo resolve problemas, não apenas se adaptando, ou seja, modificando sua relação com o meio, mas modificando-se a si próprio, inventando estruturas internas novas, introduzindo-se a si mesmo, inteiro, nos axiomas dos problemas vitais". Esse é o grande desafio das novas tecnologias e da Inteligência Artificial.

Poderíamos fazer uma aproximação entre essa *ontogênese* do ser vivo e a morfogênese das imagens sintéticas que se autoproduzem, fundando uma autopoiesis lógico-matemática.

A imagem aqui, como indicam diferentes teóricos do digital, torna-se *sujeito* ou melhor *ator*.

Em *Evolutionary Art Imaginaire*, trabalho de Steven Rooke comentado por David Voss na *Wired* de dezembro 95, as imagens digitais são criadas, nascem, crescem, se reproduzem, envelhecem e morrem segundo uma lógica genética. As imagens têm genes, crescem de acordo com o mapa de seu DNA e lutam para sobreviver e se reproduzirem, num Darwinismo estético. Tudo começa numa sopa primordial feita de equações matemáticas que

reprodução

Árvore Genealógica de uma Imagem, de Steven Rooke, 1995 (detalhe)

darão origem a diferentes padrões de formas e cores. Estes, por sua vez, serão alojados numa população de organismos com estrutura de DNA totalmente diferente. O resultado? Cada organismo gera uma imagem. Imagens que cruzarão entre si e produzirão novas imagens por clonagem, mutação, combinação *(sexo)*. As imagens têm sua árvore genealógica, com linhagens e espécies. Quando, por algum motivo, uma linha evolutiva é abortada (imagens muito repetitivas e homogêneas, sem interesse estético), o artista salva o *genoma*, a configuração genética de uma espécie ou indivíduo num banco de DNA, assegurando um uso em futuras *gerações* de imagens digitais.

4. *Output / Input*: a memória total

E se pudéssemos compartilhar, conectados por capacetes com entrada e saída de dados, imagens mentais, afetos, experiências, sem nenhuma mediação que não a interface técnica? Em *Brainstorm*, filme de Douglas Trumbull, o personagem realiza o sonho da comunicação total, a imersão no Outro e chega a uma situação radical, a experiência do sofrimento e da morte do Outro. Armazenada numa fita digital, *digitalizada, simulada*, a morte – uma tempestade caótica de descargas e espasmos, provocadas por um ataque cardíaco numa mulher – deixa de ser uma *transação solitária* e irrepetível e é experimentada em toda a sua violência e radicalidade por outro personagem. Morrer a morte do Outro ou viver uma outra vida, ou muitas vidas descarregadas como informação e sensação no cérebro, sonho e pesadelo digital. Implante de memória, experiências compartilhadas, zilhões de dados disponíveis para acesso, isso significa a memória total, a memória do mundo deslizando nos bancos de dados, significa "eu sou todos os nomes da história". Hipermnésia.

Marvin Minsky parte de uma concepção informática para explicar o funcionamento neurocerebral. Como conseqüência, pensa as novas tecnologias como uma extensão do cérebro.

Para Minsky, o cérebro, prisioneiro no interior da caixa craniana, interage com o mundo através de sistemas elaborados de interconexões e telepresença, onde o corpo é a interface entre nosso cérebro e o mundo. Postula-se, no cruzamento da neurociência com as novas tecnologias, a possibilidade de ligar diretamente cérebro e computador, suprimindo o caminho percorrido pela informação, numa pronta interação entre intenção e ação: "injetar sinais diretamente no nervo auditivo, injetar informações de ordem pictural diretamente no córtex, suplementos de dados na memória". Aponta-se para uma possibilidade de hibridização vivo-máquina, uma problematização da idéia de *humano*. •

Ivana Bentes
ivana@ax.ibase.br
ivana@omega.lncc.br

Ensaio Sobre o Entendimento Humano

Eduardo Kac

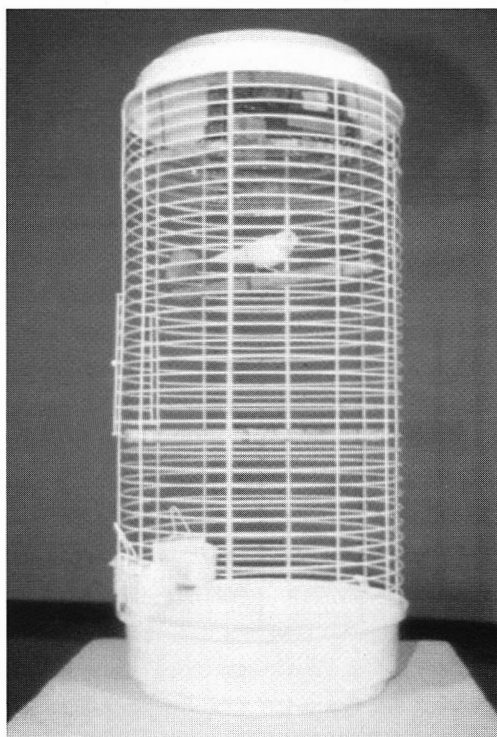
O título deste artigo não se refere à obra filosófica de Locke, mas sim à instalação sonora, telemática, interativa, bi-direcional, inter-espécies e ao vivo que criei junto com Ikuo Nakamura, ligando as cidades de Lexington (Kentucky) e Nova York. Este trabalho foi apresentado ao público entre 21 de outubro e 11 de novembro de 1994 no Centro de Arte Contemporânea da Universidade de Kentucky em Lexington e no Science Hall em Nova York, simultaneamente.

Ikuo – um artista e holófrafo japonês que vive e trabalha em Nova York – e eu nos conhecemos muito rapidamente em 1990 durante o vernissage da minha exposição individual no Museu de Holografia em Nova York. Uma amiga comum nos reapresentou novamente *on-line* via *e-mail* em 1993, e desde então começamos a desenvolver um diálogo muito estimulante, inicialmente através do *e-mail*.

Ikuo e eu descobrimos muitos pontos em comum. A coincidência mais espantosa foi a de que nós estávamos trabalhando independentemente com conceitos semelhantes para uma instalação interativa. Uma vez ele me descreveu um trabalho seu, no qual dois cactos trocariam sinais ao vivo por meio de uma conexão via *modem*. Contei a ele sobre um trabalho que eu estava desenvolvendo, em que dois pássaros em gaiolas manteriam uma conversação telefônica ao vivo. Depois de nos havermos encontrado de novo pessoalmente em 1994 durante o Quinto Simpósio Internacional sobre Holografia (*Fifth International Symposium on Display Holography*) no Lake Forest College em Illinois, decidimos juntar as duas idéias e criar um trabalho no qual o meu canário dialogaria com a planta dele através de uma linha telefônica comum, a quase mil quilômetros de distância. Em vez do cacto, a planta escolhida foi um Filodendro. O trabalho foi exibido no contexto da minha exposição intitulada *Dialogues*, realizada parcialmente na Internet – em conexão com outros museus e galerias – e no Centro de Arte Contemporânea da Universidade de Kentucky.

Colocado no meio do Centro de Arte Contemporânea, o canário amarelo estava dentro de uma gaiola cilíndrica branca, espaçosa e confortável, em cima da qual estavam localizados os circuitos eletrônicos, um alto-falante e um microfone. Um disco de acrílico transparente separava o canário do equipamento acima descrito, o qual estava conectado ao sistema telefônico. Em Nova York, um eletrodo foi posto em contato com uma das folhas da planta para captar a reação dela ao canto do pássaro. A oscilação de voltagem da plan-

Eduardo Kac e Ikuo Nakamura, *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, 1994
planta (Filodendro), computadores Macintosh e circuitos eletrônicos

Eduardo Kac e Ikuo Nakamura, *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*, 1994
gaiola, pássaro (canário) e circuitos eletrônicos

ta foi monitorada através de um Macintosh, utilizando um *software* chamado Analisador Interativo de Ondas Cerebrais (*Interactive Brain-Wave Analyzer* – IBVA). Esta informação era introduzida em um outro Macintosh utilizando o *software* MAX, que controlava um sequenciador MIDI. Os sons eletrônicos estavam pré-gravados, mas a ordem e a duração foram determinados em tempo real pela reação da planta ao canto do pássaro.

Quando este trabalho foi mostrado ao público, o pássaro e a planta interagiam durante várias horas por dia. Os seres humanos também interagiam com eles. Apenas por estarem perto da planta ou do pássaro, os seres humanos imediatamente alteravam o comportamento deles. Quando estavam bem próximos mesmo, a interação ficava ainda mais acentuada devido ao comportamento sempre cambiante do pássaro e da planta, que reagiam cantando mais (pássaro), ativando mais sons (planta), ou permanecendo quietos.

Curiosamente, tanto Ikuo quanto eu tivemos experiências semelhantes com alguns cientistas que visitaram a instalação em Lexington e em Nova York. Os cientistas nas duas cidades logo perguntaram se – e como – nós estávamos medindo as reações do pássaro e da planta, e também disseram que haviam pesquisas neste campo sendo efetuadas desde os anos sessenta. Esse tipo de perguntas e de observações nos fizeram questionar a possibilidade de um verdadeiro diálogo entre a ciência e a arte, já que eles revelaram uma falta de entendimento básico quanto ao nosso trabalho. Os cientistas passaram a ver a coisa com um misto de curiosidade e maior interesse quando explicamos que nós não estávamos interessados em qualquer tipo de mensuração, e que o trabalho na verdade era para ser considerado como uma metáfora da comunicação humana.

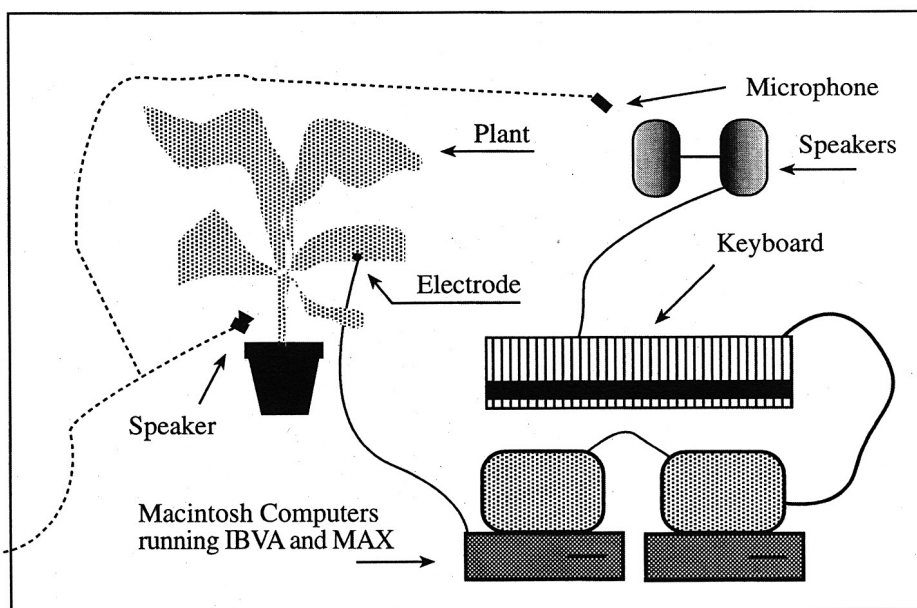
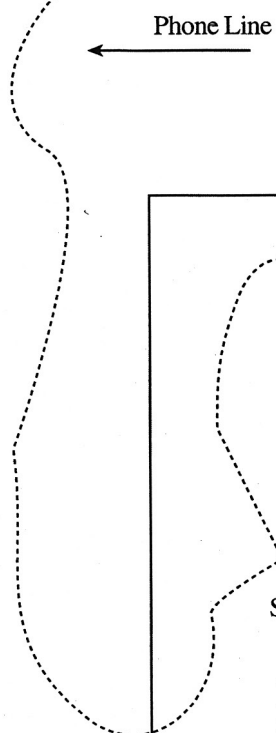
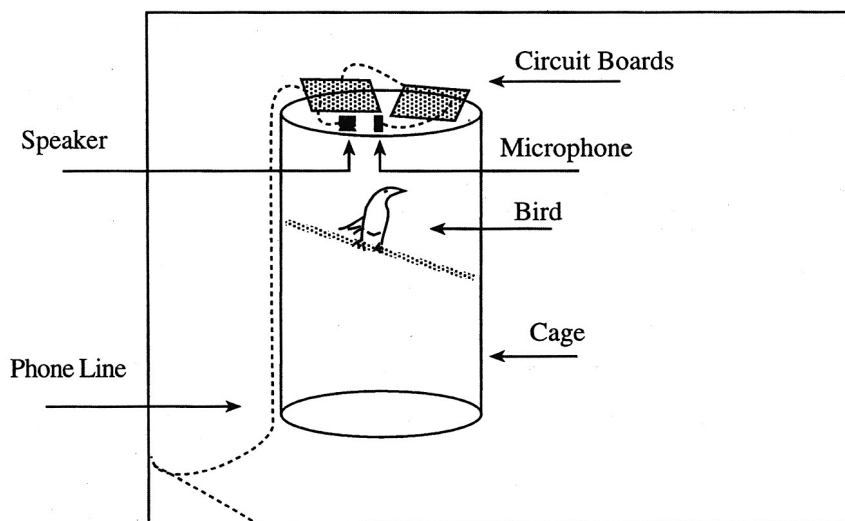
Ao fazer com que um animal isolado e engaiolado pudesse manter uma conversação telemática com um membro de uma outra espécie, esta instalação dramatizava o papel das telecomunicações em nossas próprias vidas. Tal experiência comunicativa inter-espécies observada na galeria reflete o nosso próprio anseio de interação, nosso desejo de chegar até o outro e de manter contato. Esta instalação interativa é, em última análise, sobre o isolamento humano e a solidão, e sobre a possibilidade mesma de comunicação.

Ao projetar as complexidades da comunicação humana por meios eletrônicos sobre a natureza, este trabalho surpreendentemente revela aspectos de nossa própria experiência comunicativa. Uma interação tão dinâmica e imprevisível quanto o diálogo humano. •

Tradução do original em inglês:
Paulo Andrade Lemos

Eduardo Kac ekac1@pop.uky.edu
Seu trabalho pode ser visto na Internet em
http://www.uky.edu/Fine Arts/Art/kac/kachome.html

Texto originalmente publicado em inglês em *YLEM - Artists Using Science and Technology*, (julho/agosto, 1985, p. 4, , Orinda, CA), e na Internet em *Leonardo Electronic Almanac* (vol. 3, nº 8, agosto, 1995, The MIT Press, Cambridge, MA)

Eduardo Kac e Ikuo Nakamura
***Ensaio Sobre o Entendimento Humano*,1994**
Instalação interativa telemática inter-espécies (diagrama esquemático)

1 X 0 (... um choro digital: a faca & o queijo ...)[1]

Sérgio Basbaum

there's a lot of work to do,
so let's make it little by little
(Bob Marley)

1. Fragmentos de compromissos...

CROMOFONIAS, COMPUTADORES, MIDI & ARTE ... bem ... isto é ... isto quer dizer ... ALGUMAS HISTÓRIAS, e CERTAS NOVIDADES ... (e nós mal nos acostumamos às guitarras elétricas e aos sintetizadores ... embora muitos ... ou ao menos alguns pensem que sim ... a maioria ainda vê estes aparatos como construtos um tanto mágicos, como forças do além ... a cujo poder ritualístico & sedutor multidões se entregam ... em televisões , estádios ou CD players ...). Nós sequer produzimos pensamentos a este respeito ... Nem ninguém teve até agora a ousadia de dizer ... – afinal de contas, certas coisas não se dizem ... parece – que quando na virada do século, as pessoas mais próximas à música achavam que algo de novo tinha que acontecer (e já tinha acontecido: a eletricidade! – pensem bem) e os irmãos Lumière achavam que o cinema era uma invenção sem futuro, os primeiros não tinham lá muita razão (acreditando que talvez o caminho fosse destruir as harmonias) ao passo que os últimos ... bem, certas coisas não se dizem.

COMPUTADORES são aceleradores. TOTENS DE VIRTUALIDADES. Certas coisas ... O REAL X O VIRTUAL ... esta é uma barbada ... certas coisas não se dizem ... nem se quebram em parâmetros. Mesmo ... porque ... *para conceber parâmetros é preciso antes notá-los* ... dar-se conta ... deles. E eu posso até mesmo cometer erros grosseiros de um português ruim ... e nessa hora você provavelmente não vai notar. Quanto mais as miríades de parâmetros ... de uma realidade (?) ... curvilínea ... de um universo curvo. E um olhar.

Quer dizer (se é que se diz ...) VAMOS DEIXAR QUE COMPUTADORES MODELEM (tirando proveito de nossas fraquezas – nossa ambição, nossa volúpia, nossas misérias, nossa pobreza – tudo aquilo que nos torna possível sermos amados) NOSSA FORMA D PENSAR & SENTIR .... OU VAMOS USAR MÁQUINAS CUJO POTENCIAL É DE MIL MILS (isso quer dizer milhões!) de PÁGINAS EM BRANCO ... VAMOS NOS APROPRIAR ... DE SEUS PROCESSOS ... E VIRAR O JOGO ... QUER DIZER (se é que se diz) ... ou NOS PORTAMOS COM DESLUMBRAMENTO ... OU ... PELO CONTRÁRIO. Talvez uma dúzia (0Ch) de belezas consistentes (expri-

1. Além de ser a base do sistema binário, sobre o qual se ergueu toda a tecnologia digital, ***1 X 0*** dá nome ao famoso choro de Pixinguinha e Benedito Lacerda, lançado pela dupla em 1946...

mindo uma *transação consistente* ... uma relação ... um corpo a corpo ... ou um flerte ... com o universo dos ... DESEJOS – meus, seus ... e de qualquer um – que afinal é ... talvez ... somente o que há)
Então ... (se isto não é ... UM TANTO ÓBVIO) ... vamos-nos unir aos PROGRAMADORES.

E jogar de fato o jogo dos possíveis
na arena da era digital.

. . .

Quanto à questão da volúpia do olhar só nos resta ... talvez ... lavar os olhos entre cada olhar ou fechar os olhos durante alguns minutos ... uns 15 ... todos os dias. E observar a luz ... Tenho lido BRAKHAGE, que não é muito conhecido nem muito falado no Brasil, mas vibra muito neste sentido ... UM ABRIR E FECHAR D OLHOS.

Há um trabalho que tem me ocupado ... algo que surgiu há alguns anos ... e me tem conduzido ... por alguma coisa que seria talvez seu próprio fascínio ... que não compreendo bem ... ainda após três anos ... um fascínio ... que o torna atraente no sugerir uma interação de questões que aparentemente são atuais o suficiente para me trazer até aqui, até ITEM, e suficientemente antigas para me cativar. Então é disso que se trata: certas questões antigas ... bastante bem formuladas ... como estar ATENTO e coisas assim, que são afinal de contas a minha motivação principal dentro daquela meia dúzia de coisas que procuro timidamente criar ... e que dizem respeito à nossa relação com a RAZÃO, e à PERCEPÇÃO do mundo (e no que me diz respeito algumas reflexões mais ou menos intensas sobre nossos caminhos intuitivos); e certas questões presentes como TECNOLOGIA DIGITAL e SINESTESIA ...

Portanto, gostaria de falar sobre aquilo que tenho feito (sons & cores), minhas razões e algo da pauta da ordem do dia, mudanças na forma de pensamento e produção de informação ... e afinal um pequeno projeto ... algumas idéias do que pode ainda ser ... vir a ser ...

2/11

O que tenho pensado:

Revisando alguns pensamentos ... importando ... ou adotando idéias sábias ... que podem vir de qualquer ... QUALQUER ... (Jeff Beck: você tem que esquecer a idéia de impressionar alguém ... senão você pode ficar louco) ... então primeiramente eu ... me ocorreu que seria um pouco sensato procurar escrever pela manhã ... quando as edificações um tanto pesadas ... quer dizer ... ao acordar consegue-se ter pensamentos ... fragmentos de intuições e idéias ... fluidos ... os balizamentos e agenciamentos da cultura ... os códigos de tráfego de subjetividade e informação estão ainda um pouco ... vagos ... e é possível ser ... (talvez) ... direto ... & quem sabe até suave ... já que a luz da manhã é COM CERTEZA a mais ... existe uma pequenina chance ... uma brecha para ser original e encontrar algum entusiasmo nisso. E afinal de contas, ISTO é arte.

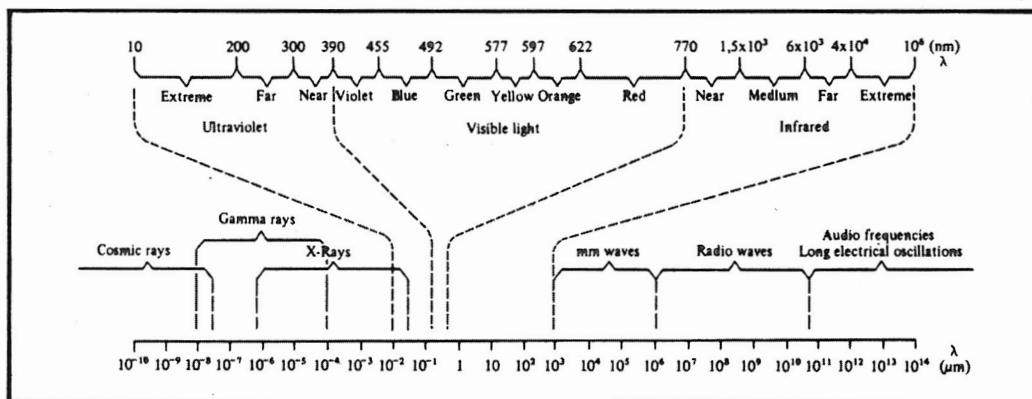
Entrar em contato consigo mesmo, integrar consciência e subconsciência, dissolver o ego, e tentar tirar disso alguma coisa que seja um tanto ... que tenha uma ... algum tipo de beleza ... e seja também, de alguma forma, inteligível. Para uma ... ou algumas ... ou muitas pessoas ... (que talvez, é possível, também estejam nessa ... ou numa outra LEGAL). Então há uma troca. *Nesse sentido, as redes podem quem sabe fazer com que* (tenho pensado nisso há tantos anos), *quer dizer ... algumas pessoas têm necessidade (e é bom ...) de fazer coisas ... ao passo que outras gostam de receber ... ou descobrir ... ou se deixarem tocar, e umas têm que (gostariam de, não existem sem) encontrar as outras ... e as redes podem ... acho que ... dar uma contribuição significativa.* NESTA DIREÇÃO.

Há uma outra coisa, dentro daquilo que é básico ... daquilo que é essencial para que possamos começar ... uma conversa. Isto é ... que tenho sido ... ou sou, basicamente um músico de JAZZ, quer dizer (ao menos para mim isto quer dizer) ... tudo é somente elementos *fixos*, elementos *móveis* ... (tal qual POUND & poema) + performance, o que quer dizer *momento* (onde todas aquelas pessoas, aquelas que aparentemente estão fazendo alguma coisa, e aquelas outras, as que aparentemente estão recebendo, estão *todas juntas*, favorecendo certas ... emoções & acontecimentos ... e isto exige, enfim, um certo aprendizado dos dois lados, – *sobretudo um aprendizado do coração* – para que o ritual ... a magia toda ... se realize).

5 / 11 sobre a volúpia do olhar

Então há este trabalho ... e, afinal, o que há por trás é bastante simples, quer dizer, *suficientemente antigo* ...ou seja, é aquilo que me levou até o cinema (entre talvez umas duas ou três outras razões mais ou

reprodução

Espectro de radiações eletromagnéticas

menos pessoais e mais ou menos interessantes), que é a *aventura do olhar*, por que (dentro de uma coisa de fazer meditação & tal) me dei conta dessa questão ... *a volúpia* ... já que ouvir é uma já bastante consciente (nunca o suficiente para a delicadeza & precisão & leveza & equilíbrio de um Jobim, ou a magia & poesia & desafio & intensidade & paixão de um Jimi, mas, enfim se comparada ao olhar) enquanto os olhos ... veja bem ... todo o tráfico de fetiches & ícones de uma relação um tanto deformada com o desejo ... na qual se apoiam os mecanismos de consumo (quer dizer: convencê-lo de que você precisa de coisas de que não necessariamente) se baseia na transação olhos/imagens, beneficiada & potencializada pela ... tecnologia e pela computação gráfica. Então o computador ... *esse totem de virtualidades*, muitas vezes cretinas, porque a coisa da economia, num país como o B., acaba de certa forma colocando os poderes em mãos ... enfim ... não há uma noção muito clara de saúde, e tal. Então é essa verdadeira inundação de imagens da cultura contemporânea, que *dissolve significados e cria investe em fetiche* .

. . . .

Porque me pediram um texto artístico, e isso quer dizer uma coisa um tanto pessoal, ... *a própria voz* ... então há essa coisa toda: cores & sons (deus amor & tecnologia) que é o antigo + o novo, um material suficiente, do ponto de vista de algum estímulo para se trabalhar.

A própria voz ... arte moderna (contexto: isso é bem *sufi*) ... saúde ... porque se nos colocamos esse ... quer dizer se no futebol se diz 'sou um ponta direita', bem há certas obrigações & certas responsabilidades envolvidas aí. Bem, é a mesma coisa se a gente diz 'sou um artista', e aí então há uma certa *noção de aventura* e também ... poesia. E sempre há alguns zagueiros truculentos ... cuja obrigação, enfim, parece que é impedir que cumpramos a nossa, (que é a de, afinal, ouvir dizer que não há meio de nos impedir de fazer uns tantos ... – o placar & tudo o mais por aí).

Enfim, se eu fosse um técnico, jogaria hoje, *esse jogo em particular, sobre o qual estamos versando*, com dois atacantes: os artistas e os programadores. (E mais nove apaixonados pela aventura do ataque, inclusive o goleiro).

13/11 noite

LARANJA / AZUL CELESTE / LARANJA / AZUL CELESTE (há sons que não são aqui audíveis, mas a coisa toda vem através de monitores SVGA, e um ... sintetizador – um velho módulo korg ... dos primórdios do MIDI ... são simultâneos ... ou ao menos simulam uma sincronicidade ... são uma unidade ... um *SOM-COR* ...)

2. Fragmentos de história(s)

20/11 (tensão da noite insone)

eu comprei um livro. andava meio perdido . locando vídeos (Clint, Caçadores da Arca, Batman, Dragão Branco, Desejo de Matar + dezenas de – outras – pornografias) ... duplicatas em cartórios (um ... dois ... três avisos ... ok) ... o michê de funcionário público ... suficiente para ... qualquer coisa e coisa alguma ... suficiente ... para enterrar-se ... um engano ... um estrago. Eu costumava comprar livros, ... muitos ... – eu me agarrava a livros. Senão, bem ... eu usava um cavanhaque engraçado ... tinha uma namorada doce ... e ela tinha um filhinho bonitinho. Ao menos. "A Correspondência entre os sons e as Cores". Um volume pequeno, desbotado, num canto empoeirado de alguma ... de uma pequena loja tipo quase-qualquer-coisa de ... (contanto que deslocado do tempo) ... e um senhor estranho e um tanto dis-

forme ... – meu vizinho ... o proprietário – um comunista gozado ... mal-barbeado e com um ar eternamente ... a nostalgia das noites clandestinas quando ... enfim, ... o proibido ... tudo aquilo tivera alguma ... uma certa grandeza, em algum tempo ... . Um vizinho, um cliente.... seu filho tirava fitas ruins, de que já não me lembro – provavelmente nunca lembrei ... ou reparei. Tive um bom aniversário naquele ano. Cheiramos um monte de cocaína no banheiro de um restaurante francês. Eu nunca mais tomei drogas ... Depois disso só vi filmes – o que é ... enfim ... (quase) a mesma coisa. Eu li o livro.

27/11 segunda noite insone

E ENTÃO, depois, havia aquilo de estar numa escola de cinema, e também uma série de outras leituras, e aquela experiência da música, e uma porção ... quer dizer, certas pessoas não podem ... ninguém pode (os monges budistas podem) deixar de ter pensamentos ... – eles flutuam prá lá e prá cá ... e tal – bem, havia uma certa necessidade de ganhar algum dinheiro e havia uma curiosidade ... e também havia, quer dizer ... sempre há uma série de coisas que não cabem ... em filmes nem melodias ... (muito embora provavelmente nada diga tanto quanto uma melodia ... quer dizer, talvez só a dança), portanto certos desejos dispersos, que não se podiam reunir em torno de nada, exatamente. E havia uma proposta de uma pessoa capaz de fazer uma proposta assim ... alguém capaz de olhar uma coisa vaga e ver, sobretudo porque há um certo espírito de aventura (a aventura do cinema, mais do que o cinema de aventura. A aventura da arte mais do que a aventura do cinema. A aventura ... da vida ... bem ... BARBADA.). O Prof. Ismail (quer dizer, alguém que sabe muitas coisas, e, disso fui me dando conta no decorrer de tudo, alguém que tem uma grande noção do *significado* de certas coisas, certos gestos ... uma atitude muito positiva diante de um sem número de ...) Xavier, sugeriu que se pensasse em algo ... um projeto ... Afinal, acabei trazendo, quer dizer me envolvi com, ou deixei-me envolver por ... uma história ... uma isca ... um palpite ... um flash ... alguns chamam *insight* ... outros acaso (*hazard*) ... outros até sorte ... enfim ... – eu tinha lido um livro ... CORES & SONS. Alguma coisa velha suficiente ... e alguma coisa nova o suficiente. E certos desejos dispersos ...

29/11 manhã (i.e., como deve ser)

Comecei com a idéia de utilizar a proposta de Jorge Antunes (o autor de "A Correspodência entre os Sons e as Cores"), e interfaceá-la de alguma forma com a questão das trilhas de cinema. E havia Michel Chion, que pensou bastante o assunto, e fez algumas formulações bastante originais, algumas centelhas, e então poderia ler um pouco de francês, enfim, aprender um pouco. E havia também essa história de discutir os mecanismos perceptivos, a automatização de nossa percepção (característica da sociedade industrial, mas também uma característica humana sobretudo, quase um mecanismo de sobrevivência , de defesa , dentro de uma super-estrutura social cultural e econômica), uma certa *preguiça* perceptiva, desafiada em cada manifestação da arte moderna, do impressionismo à performance, de Stravinsky, Schönberg, até Cage, até o Velvet Underground & Warhol, até Godard (por um lado), Brakhage e os experimentalistas americanos (pelo outro), Bauhaus, Klein, Jimi Hendrix, Miles Davis, Oiticica e Lygia Clark – quer dizer, estar atento aos sentidos, ao corpo e à mente. Estar atento. Você pode chegar aí fazendo meditação. Você pode juntar juntar tudo. E você pode entender o trânsito das informações entre o consciente e o inconsciente, a percepção, a memória, e perceber o quanto ainda existe para ser percorrido, NESTA DIREÇÃO. Perceber que nunca é o suficiente, porque esta é a natureza da mente, i.e., acomodar-se, repetir. O senso comum do belo faz parte disso, mas a cultura respira e se recicla com as descobertas, *que vêm de todos os lados e são incorporadas ao hábito na medida do que é possível* (ou lucrativo), num certo tempo e espaço.

2/12 manhã

a) Segundo Chion, não existe música *de* cinema. Existe música *no* cinema. Em poucas palavras: Tudo aquilo que aparece como música de filmes já existia antes, como música de teatro, dança e espetáculos de variedades. Então, de início, foi assim: "A correpondência Cromofônica como subsídio para o específico cinematográfico em trilha musical". Posteriormente a coisa tomou, assumiu, rumo próprio;

b) Segundo Antunes, a associação entre um LÁ (440 Hz), e um outro LÁ (880 Hz) – uma oitava acima, portanto – é uma característica de nosso sistema perceptivo, ou seja, é natural, e não cultural. O sistema nervoso decodifica de maneira semelhante freqüências vibratórias associadas na razão 1/2. Chamamos a isso oitavas;

c) A música ocidental hoje se estrutura sobre o temperamento igual da oitava em 12 semitons regulares, estendidos por pouco mais de 7 oitavas, num teclado de cerca de 80 teclas, o que cobre toda a extensão da orquestra. São divisões – arbitrárias – regulares do espectro audível (20 Hz a 20 kHz) em razão logarítmica:

p. ex: $freq.(Bb) = freq.(A) \times \sqrt[12]{2}$;

d) Este lance meio mágico que batizamos *música* (em que tempo a batizamos?), o prazer auditivo, as tramas de melodia/harmonia, os timbres dos instrumentos resultam da interação entre certos fenômenos físicos (ritmo – série harmônica – conteúdo harmônico de uma onda) e certas qualidades do ouvido humano – i.e., sistema nervoso afinal (mais aparato acústico *ouvido*) – das quais resultam o prazer de ouvir um acorde maior, e outras coisas assim;

e) Assim como o som, as cores são igualmente um fenômeno *vibratório* (freqüências muitíssimo mais altas), traduzido em forma de sensação pelo sistema nervoso. A sensação de cor. Animais vêem cores diferentes, ou simplesmente não vêem. Animais ouvem freqüências que não ouvimos. Olhos e ouvidos diferentes. PERCEPÇÃO;

f) Associando às cores o fenômeno da *oitava*, podemos associar o espectro de luz visível a uma oitava musical exata (a freqüência visível mais alta não atinge 2 vezes a mais baixa, mas quase isso) cuja altura inicial corresponderia mais ou menos ao fá# acima do dó central do piano, 42 oitavas acima. Por mais arbitrária que esta associação possa parecer, há diversas analogias entre a percepção das cores e a dos sons, a começar pelos intervalos de quinta justa e as cores complementares, cujas freqüências (i.e., as freqüências das notas envolvidas num intervalo de quinta justa, e as freqüências das cores chamadas complementares) obedecem à razão matemática similar;

g) Na história da música e das artes, este tipo de associação de *sensações* (cores-sons) foi diversas vezes tentada, ou buscada, ou tangenciada, ou sugerida, por caminhos sempre subjetivos. A proposta de Antunes, que adotei, oferece um *critério objetivo*, com algum fundamento científico, ao menos aparentemente. Ou seja, dá para se trabalhar;

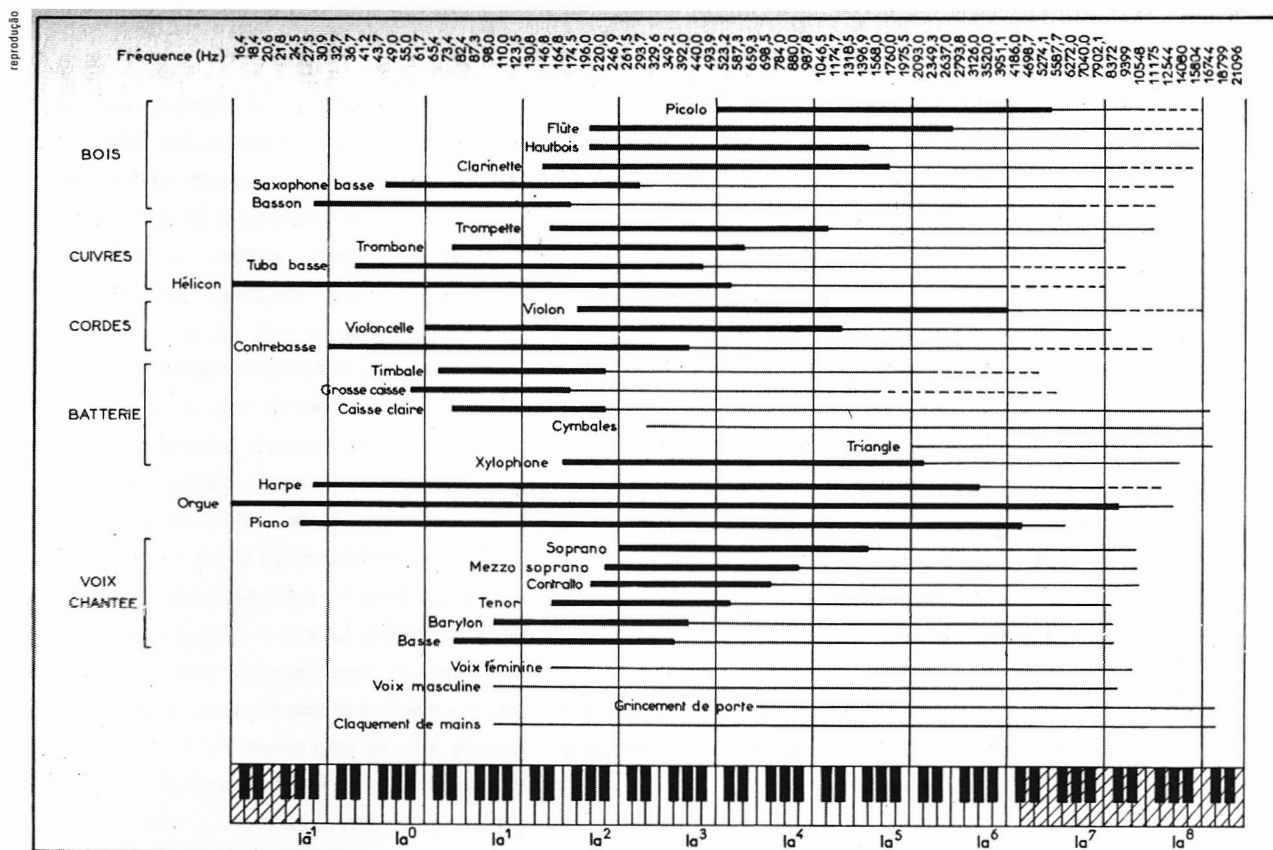
(quanto à questão do real ... e do virtual ... bem, são naturalmente somente nomes ... quer dizer, são experiências reais, de natureza diferente. Ou seja, *não há experiência virtual* substituindo uma outra, assim chamada de *real*. São dois tipos de experiências, sendo que aquela a que se chamou virtual – obviamente inferior do ponto de vista de estímulo sensorial – é exclusivamente mental, emulada a partir de monitores, emissores de luz – neste sentido Brakhage tem razão ao referir-se ao poder de penetração – estou usando a palavra deliberadamente – da imagem televisiva como fruto do fato de tratar-se de luz pura, nem sequer refletida, portanto, *a mesma matéria dos sonhos* – ao passo que o real ... bem, será que você pode dar-se conta de tudo aquilo que atua em você neste instante? – cultura, pessoas, planetas, paixões, etc ... – Os monitores, multimídia, imagens ... *simples fragmentos* do real.)

h) *A partir destes elementos, criamos um SOFTWARE que permite jogar, em TEMPO REAL, com uma oitava dividida em 60 CROMO-SONS (ou som-cor), ou seja, a cada micro-tom correspondendo uma cor. Este caminho cromofônico já não tem mais vínculo direto com a proposta original de Antunes, visto que o que ali se fez foi uma espécie de música evocativa de cores, e aqui já não se trata nem sequer mais de música, trata-se de qualquer outra coisa. Uma coisa SINESTÉSICA;*

i) *A definição dos eventos de som baseou-se no protocolo MIDI (Musical Instruments Digital Interface, padrão industrial para interfaceamento entre instrumentos musicais digitais), e para a definição dos micro-tons – 5 para cada semitom – utilizamos uma solução bastante simples, envolvendo mensagens de* pitch-bender, *ou* pitch-wheel.

j) *Os eventos de cor – 60 cores cobrindo o espectro visível, do vermelho ao violeta – exigiram maior tempo de trabalho & pesquisa. Na realidade algum trabalho de pesquisa em colorimetria para o cálculo de freqüências a partir de comprimentos de onda, decompostos em quantidades exatas de RGB (C.I.E. Tristímulos), a partir das quais tornou-se possível definir cores para um monitor SVGA.*

touché!

Tabela de freqüências audíveis e o lugar dos diferentes instrumentos musicais e vozes (em traço forte, as freqüências fundamentais; em traço fino, os harmônicos; em pontilhado, os parciais)

3. zero

(porque, na verdade, estamos, no zero de uma nova ... o que está aí adiante de nós ... e se desenha claramente, quer dizer ... nunca tivemos tantos recursos ... tantos pensamentos que já foram impressos ... talvez nunca uma chance tão boa ... uma reflexão tão substancial sobre democracia e processos econômicos ... o trânsito das riquezas ... sistemas & códigos de linguagem e comunicação ... todo o zero é uma chance ... bem ... criar uma reflexão ao mesmo tempo substancial ... & despojada ou algo assim ... a natureza humana ... então aquilo que estou tentando fazer é mais ou menos isso ... no fim das contas tentar levar para dentro das máquinas uma linhagem ... um certo senso de valor, ou uma certa *atenção* ... um feeling ... quer dizer então trazer para dentro deste novo espaço – que alguns gostam de chamar *virtual*, ou *cyber*, mas isso são apenas nomes de um espaço real, ao menos enquanto tratar-se de palavras, imagens e sons, quer dizer: qualquer coisa que também se imprima – uma coisa de ser humano completo (corpo – mente – espiritualidade), num espaço que é mais do que qualquer outra coisa, assustadoramente, ou, não sei, de maneira um pouco desequilibrada ... evidentemente desbalanceada ... *absolutamente mental* ... então é interessante ... quer dizer, é preciso pensar em fazer aquilo ... fazer algumas, ou certas coisas ... que ... enfim, nossa civilização já é demasiadamente mental ... racional etc ... . Inserir-se neste espaço que se dilata, com questões perceptivas que ele permite trabalhar, mas que são tão presentes em toda, quer dizer, no que há de mais duradouro ... no espírito da arte moderna ... trata-se de *romper, desafiar, propor, desfazer, desconstruir & reconstruir padrões perceptivos e hábitos de pensamento ... mega edifícios e construtos culturais e procedimentos mentais profunda & confortavelmente instalados aí mesmo ... aqui mesmo ... em você, em mim ...* cujo custo social & individual é quase muito além do concebível, do razoável, e tal ... quer dizer, maior do que parece.

Para isso é preciso que criemos software, e não moldemos nossa maneira de pensar e sentir essa ... (nunca houve uma quantidade tão grande de informação circulando, ... em toda a história ... isso apesar de toda a miséria e pobreza & etc ... acho que isso pode ser dito sem risco de erro, sem pecar pela falta de cultura ...) ... ao software que hoje é o espelho de uma estrutura cultural que, enfim ... é o papel do artista perceber & pensar ... e fortalecer ... de alguma forma ... certos ramos,

que afinal, regra geral, pode-se dizer, interessam meio que pouco às articulações econômicas, mas mantém ... quer dizer, enfim ... senão somos apenas um parque jurássico.

Quem pensa essas questões e cria algumas alternativas, aparentemente, são os artistas. Quem entende a linguagem destas máquinas são os programadores, e afinal alguns deles devem estar do lado de cá desta ... cerca, ou coisa assim, *que não é em absoluto uma virtualidade.*

... Isto tudo é algo como *a faca & o queijo* ...)

Estou, portanto, diante de (talvez na *aurora* de , ou no *zero* de) uma linguagem *possível*, uma nova Gestalt, de caráter sinestésico, capaz de criar significados dentro de seu próprio universo (valendo-se, por exemplo do RITMO e do CONTRASTE), dialogar com outros, e cuja unidade mínima e indissociável foi chamada "CROMO-SOM" – ou "SOM-COR" – obedecendo à seguinte definição:

"Um evento pode ser considerado cromofônico se, e somente se, reúne em sincronia um som e uma cor, sendo que a freqüência da última deve ser igual à da primeira, multiplicada por 2 n vezes";

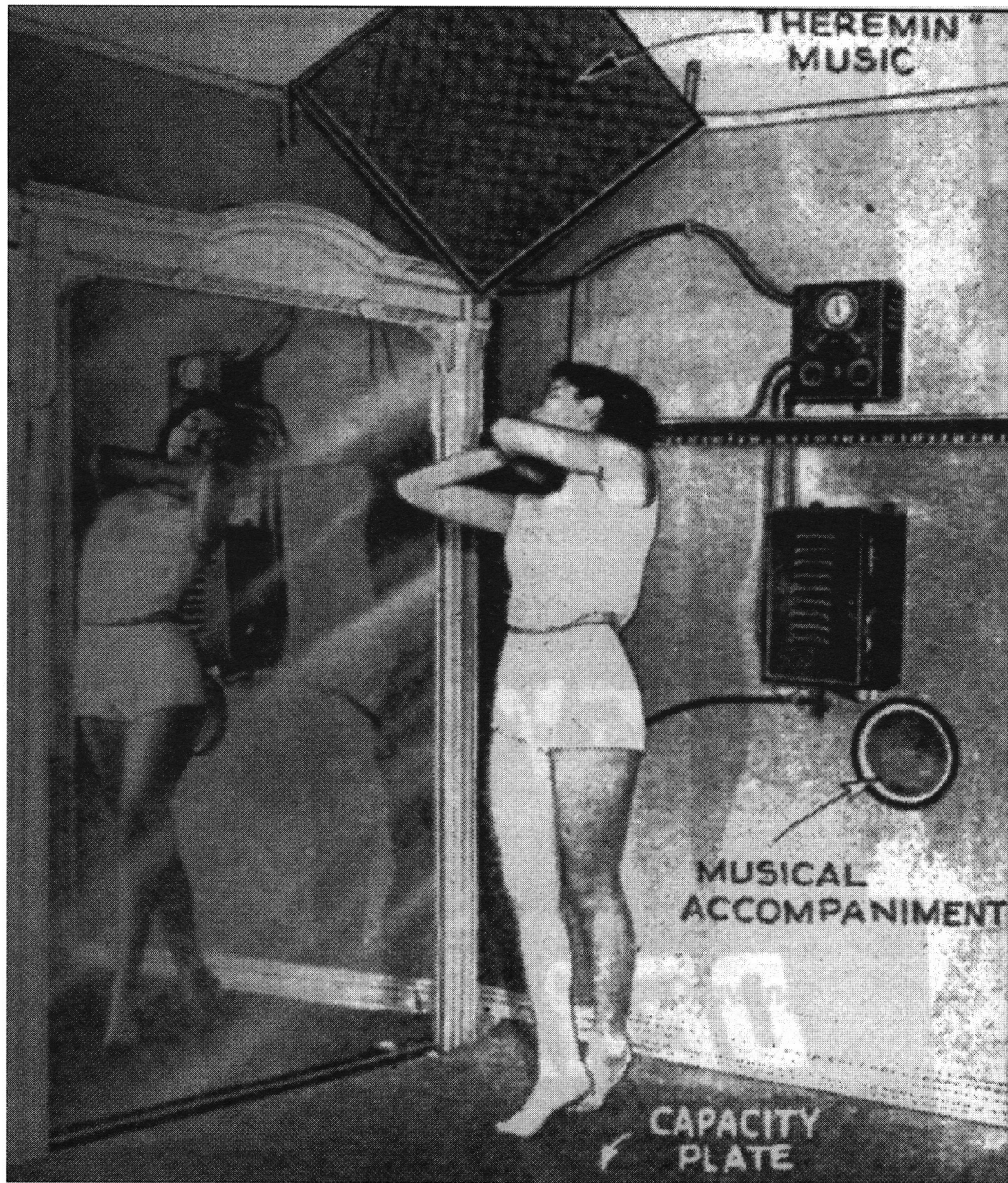
Às composições possíveis resultantes da utilização dos *cromo-sons*, cujos desdobramentos evidentes envolvem conceitos de polifonia e harmonia, conceitos de vídeo-arte e do cinema experimental, conceitos das artes plásticas e da informática, chamo TEXTURAS. Alinho estas texturas num contexto de arte contemporânea e tecnologia, nos termos em que acho razoável, i.e., meia dúzia de coisas que ... ou sobre as quais ... procuro ou procurei falar um pouco ...

4. um (algumas-das muitas-coisas por fazer ...)

Uma história que começou com um livrinho. Agora, anos depois, envolvido com cinema & guitarras sintetizadas ... bem, é preciso registrar as coisas ... Dentre alguns caminhos, possibilidades que se poderia escolher, e diante de certos compromissos ... há algumas questões que dizem respeito, que *derivam de* e *completam a* perspectiva destas texturas, formadas por cromosons indissociáveis ...

Em primeiro lugar, há o vocabulário cromofônico (estou usando o termo cunhado por Antunes para sua própria música, na falta de um outro tão apropriado), que deve ser ampliado ... Há possibilidades ainda não trabalhadas que são capitais, sendo que a mais importante delas é a questão timbrística. O som característico de um instrumento (quer dizer: aquilo que lhe permite diferenciar um banjo de um saxofone) possui certas qualidades físicas – a despeito da nota emitida, a chamada *fundamental* – que derivam principalmente do *conteúdo harmônico* da onda sonora – um clarinete emite basicamente os harmônicos pares etc ... .

Tem me parecido que, em percorrendo a estrada dos timbres, é possível encontrar as cores compostas, uma vez que até agora somente trabalhei com as cores básicas do espectro. Além disso, o conceito de *envelope* de um determinado timbre – familiar a qualquer um que tenha lido um manual de sintetizador – que define parâmetros básicos da maneira como a onda é percebida por nossos ouvidos, parece inteiramente aplicável à sintese de uma cor qualquer, ou ao menos à maneira como se pode percebê-la ... num monitor. As dificuldades aqui envolvidas dizem respeito inicialmente à pesquisa de *síntese de som* e *síntese de cor*, que venho me propondo a realizar, e, no fim das contas, constituem aquilo a que, um pouco antes, me referi como *notar os parâmetros, dar-se conta deles*, sem o que as máquinas, enfim ... Poderia então tentar falar de algo como TIMBRE DE COR, ou qualquer coisa assim , com um certo conteúdo de freqüências , que pode variar em relação a si mesmo através do tempo ... como, talvez, uma espécie de *wah-wah cromofônico* ...

Teoria ... a reflexão sugerida ou provocada por um certo chamado objeto ... quer dizer , em termos de seu desdobramento em pensamentos, há também tantos ... (Tudo, e os chineses já sabiam disso, pode conter o universo, num determinado instante ... Qualquer fragmento que se tome como pilar de pensamento é porta ... desde que se aprecie a idéia de pensar um pouco. Sobretudo num momento tão rico). Quanto a John Huston, Sartre disse que pensar o deixava triste. Quanto a este trabalho ... que deverei ... ou deverá estar, ou ocupar ... uma parte significativa de meus instantes pelos próximos dois ou três anos, ao menos ... há uma pergunta principal .... As trilhas musicais do cinema clássico, por exemplo, apoiavam-se na idéia de que a música não deveria ser exatamente *escutada* (*"Unheard Melodies"*), mas, em não sendo notada, poderia desarmar as resistências psíquicas do espectador com relação ao universo do melodrama hollywoodiano, ajudando-o a

Terpsitone, plataforma de dança criada por **Leon Theremin** nos anos 30. De acordo com a posição do centro do corpo e das mãos, diferentes alturas de notas poderiam ser emitidas. Quanto mais distante do centro da plataforma, maior o volume emitido...

romper os laços com o cotidiano, rendendo-o à sala escura, à ilusão de realidade da tela ... às ilusões da tela – identificação com esta ou aquela personagem, e tal. *Então esta é a questão central*, do ponto de vista *perceptivo*, quer dizer ... se *é possível perceber conscientemente por mais de um sentido ao mesmo tempo* ... diante de um discurso cor-som, uma *linguagem de vibrações* ... ou seja ... ter, ou construir, ou atingir uma espécie de *atenção sinestésica*.

O que interessa a partir daí, é, então, a possibilidade de criação de algum tipo de geringonça, ou engenhoca, que dê conta ... quer dizer ... *venha ao encontro* de todas as ... poéticas ... levantadas neste texto, referentes à arte moderna - tecnologia - sinestesia, ao menos. Então gostaria de estar, de certa forma, fincando algum tipo de bandeira, já que, afinal ... *marco zero*, e estas coisas ... Pode-se dizer que há um projeto ... uma idéia clara... nítida ... de uma espécie de cromofônio, uma evolução natural do órgão de Scriabin (que associava de alguma forma os tubos a *luzes* ...) porém .... há certas diferenças. Sobretudo porque a *precisão* viabilizada pela tecnologia digital não tem qualquer paralelo ou antecedente. Por isso ... me parece que este é um momento bastante propício ... um momento ideal para este tipo de coisa. Para o *devassar da fronteira sinestésica*, de certa forma.

O *cromofônio perfeito*, da maneira como posso vê-lo hoje, vislumbrá-lo (como certa vez vislumbramos o software ...) é o caminho para que se possa – é imprescindível que se possa, porque afinal há o corpo ... – incorporar à idéia de cromofonia alguma ... *gestualidade*. Então temos aqui MIDI, COMPUTADORES, CROMOFONIAS e CORPO, e o primeiro passo é tentar reverter, ou inverter o controle sobre o programa, que hoje se faz a partir de um teclado QWERTY, e aí, afinal, está a maior dificuldade, que é um lance técnico. Reestudar os interfaceamentos e tornar o software controlável por um controlador MIDI, o que talvez exija, vai exigir, alguma engenharia e alguma engenhosidade ...

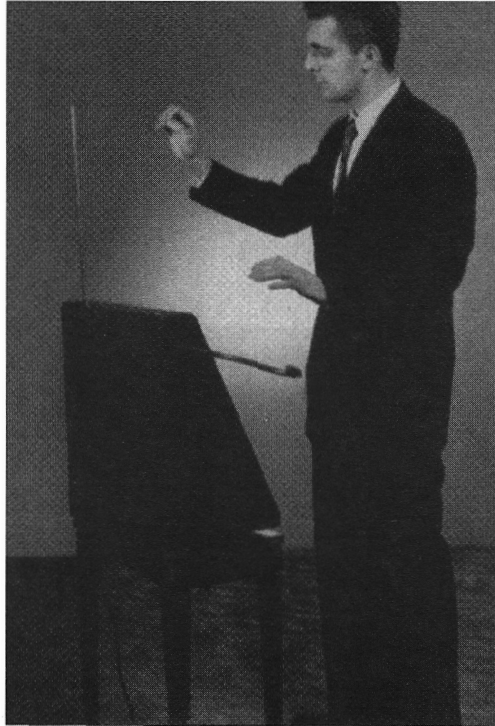
A idéia sobre a qual trabalho, então, é a de utilizar como controlador um TEREMIM, que é um dos primeiros, talvez o primeiro sintetizador fabricado com sucesso, do ponto de vista do uso musical ... : Duas antenas, uma controlando *amplitude* (que se trata de volume, ou intensidade do som), e outra controlando a *freqüência* (altura, ou afinação), comandadas pela *mímica* das mãos. Sem teclados, sem guitarras, ou seja, *sem gestos já condicionados por anos de estudo de música*. Uma implementação microtonal linear, que hoje é bastante fácil conceber, com o uso de MIDI (existe até um item da implementação referente a isso ...). O TEREMIM é um lance do início do século ... (algo razoavelmente antigo) ... e que ainda é fabricado, ou até recentemente – Bob Moog começou fazendo alguns. Leon Theremin (1896-1993), russo, projetou também um instrumento controlável pelos movimentos do corpo de uma dançarina (Terpsitone), o que é provavelmente mais interessante do que qualquer outra coisa que tenha vindo depois, quer dizer ... em termos de poesia & performance & gestualidade ...

Bem ... temos aí uma espécie de ... (um flash, ou imagem de) ... poderia se chamar de JAZZ, porque envolve improvisação, instante, e um *vocabulário específico*. Os conceitos ... os caminhos ... da aleatoriedade & improviso foram bastante, senão exaustivamente, rastreados e investigados por todas as formas de arte contemporânea, da música chamada *erudita* (definição que, na melhor das hipóteses é somente um nome, para facilitar a comunicação ... um rótulo arbitrário, e, na pior delas *mais um* preconceito cultural), até Duchamp, a performance, *gestual painting*, etc etc. A minha opção é utilizar a palavra *jazz* porque, enfim, em primeiro lugar ... esta é a minha *ligação primeira*, isto quer dizer, uma primeira opção, primeira porta, cujas lições, em termos de uma *relação produtiva com arte & criação*, estão presentes em tudo aquilo que eu possa ... mais ou menos hesitantemente ... criar, em termos de texto, som, imagem, gesto ou textura ... quer dizer todo o *depoimento* que possa dar (vista aí a arte como um *depoimento sensível de nossa passagem* por entre tantas ... lugares, vidas, corpos, idéias ... um mundo vasto) utilizando qualquer *linguagem possível*. E alguns pensamentos.

Quanto ao vocabulário, pode-se, agora, falar em termos de TIMBRES de CROMO-SONS. Síntese de sons num bom WAVE-TABLE, ou qualquer sintetizador ou sampler – ou os dois, de preferência – razoável, *midiado* ao controlador (Teremim). Síntese de cores decompostas em RGB – mais claro-escuro, intensidade, hue, e outros detalhes – em monitor SVGA, ou, o que é, deste ponto de vista, *neste ponto a que chegamos*, muito mais interessante, que é a utilização de um *sistema de luzes*. Ou seja, temos então reunidos aqui ESPACIALIDADE, GESTUALIDADE, ALEATORIEDADE & SINESTESIA, nesta espécie de JAZZ CROMOFÔNICO. Ou seja ... material suficiente.

As possibilidades, desdobramentos, inter-

faceamentos, diálogos que emergem daí ... todo o universo ... quer dizer, se você tem algo, aparentemente novo (sobretudo por que totalmente vinculado a uma tecnologia recente, e, mais que isso, *a um uso audacioso e criativo desta tecnologia*), é provável, é de certa forma *necessário*, que se converse com toda uma história ... Certas coisas que vieram antes ... e a tornaram possível (então há conceitos de polifonia, harmonia, contraponto, *todo um arsenal de procedimentos* que se pode importar da música ... Munsell, Rothko, Goethe ... para citar só alguns ... que experimentaram, vivenciaram ... ou pensaram as cores. E reflexões de montagem, quer dizer, sucessão de imagens, e tal ...), e outras que estão sendo geradas, criadas, em espaços mais ao menos próximos ... num só tempo ... quer dizer, contemporaneamente ... e com maior ou menor afinidade com ... esta história e estes fragmentos. De onde me encontro, me parece atraente ... agora ... a idéia de trabalhar talvez com dança, que é uma coisa que demorei um bocado para entender ... quer dizer ... a idéia, tão simples, de exprimir-se através de movimentos do corpo ... E também porque é *suficientemente vago* para transbordar de poesia ... mas isso ... enfim... trata-se de um outro assunto ... outras intuições & desejos.

reprodução

Bob Moog controlando um ***Teremim***, no início da década de 60, antes da explosão dos *Moog* e *Mini-moog*... *Teremim* é um instrumento criado por Leon Theremin nos anos 20: a mão direita controla a altura (freqüência) do som, enquanto a mão esquerda controla a articulação e o ataque, relacionados com o volume (amplitude de onda). Um instrumento puramente gestual e sem qualquer temperamento! Bob Moog é o "pai" dos sintetizadores comercialmente bem sucedidos e de síntese analógica.

Algumas coisas antigas, algumas coisas novas. Algumas idéias e compromissos que espero estejam ... inteligíveis ... em diversos níveis. O suficiente. É um começo. Há *trabalho e aventura* aí envolvidos, e ... me parece razoável para que se continue. É só. •

Há algumas pessoas amigas que gostaria de agradecer: Adilson Mauro da Silva e Paulo Roberto Suzuki (Koala Tech), pelo apoio inestimável durante todo o projeto coressons; Ismail Xavier, pelo estímulo e *feed-back*... E Ricardo Basbaum pelo bate-bola durante o tempo de elaboração deste texto. Obrigado a vocês por possibilitarem & enriquecerem este trabalho!

A Tecno-Estética de Rubens Mano

Laymert Garcia dos Santos

Depois de percorrer novamente a produção de Rubens Mano, e antes de sentar-me para escrever, encontrei – no catálogo da exposição *A Luz da Pintura - A Pintura entre Material e Imaterialidade*, que aconteceu em Viena em 1991 – um título que me impressionou, por formular a mesma idéia que seu trabalho suscitara. Encabeçando o texto de Hannah Weitemeier, ele anunciava: *Da Aura da Obra de Arte à Presença Imaterial*.

Tratava-se, ali, da pintura de Malevich, Fontana e Yves Klein tendendo para a visão e o movimento do zero; mas aqui, no meu caso, a idéia surgira da fotografia, da fotografia de Mano enquanto arte plástica. *Da Aura da Obra de Arte à Presença Imaterial*. O título do texto já denunciava um determinado percurso da pintura; a idéia suscitada pelo trabalho de Mano sugeria um determinado percurso da fotografia, sobre o qual vale a pena meditar.

Como todos sabem, Walter Benjamin, traçando a sua pequena história da fotografia, qualificara a passagem do mundo das Belas Artes para o mundo da Técnica como perda da aura. Na sociedade moderna, dizia ele, assiste-se a um processo de dessacralização que faz da técnica o substituto da magia e do culto, e troca a aura pela exposição. A fotografia, pensava Benjamin, surgiu precisamente como esse meio híbrido que veio expressar a passagem de um mundo para outro, isto é, esse momento no qual coabitam o que desaparece e o que advém. A fotografia dos primórdios, concluía Benjamin, capta e manifesta a transformação, visível nos retratos de David O. Hill, pintor *e* fotógrafo, fotógrafo porque pintor. A aura ainda está lá; e no entanto já apreendida como evanescente diante da objetividade da objetiva; a aura está desaparecendo no retrato.

O retrato é, portanto, essa interface entre a pintura e a fotografia. O retrato e, de modo muito mais radical, o auto-retrato. Compare-se, por exemplo, o auto-retrato de Rembrandt ou de Cézanne, ao de Hill. Em Rembrandt, o que mais se vê é a luminosidade emanando de seu rosto; em Cézanne, é a luz incisiva de uns olhos cravados no espectador, em meio a traços fisionômicos que se modelam não através do contorno mas de cores; em Hill, mais do que seu rosto ou o de Robert Adamson, que com ele posa, o que atrai é o enigmático buraco branco da copa de sua cartola, espécie de rosto sem rosto sugando o olhar do espectador. A máquina capta algo imprevisto do real que se expõe e se impõe, deslocando a atenção e subordinando a própria presença humana.

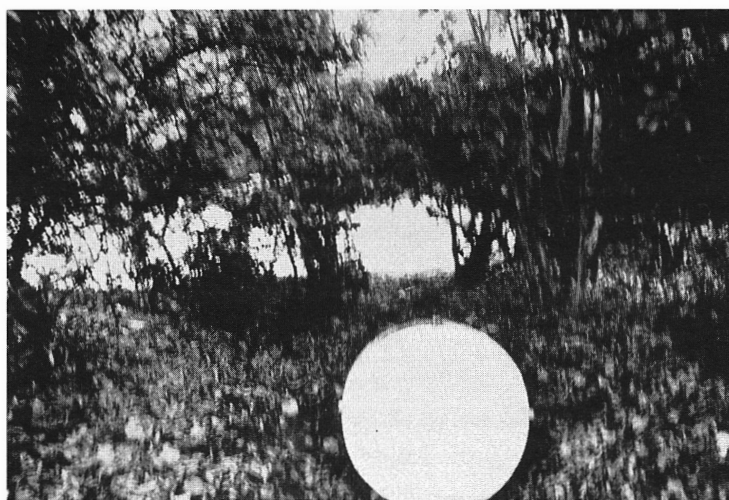
É interessante observar como no auto-retrato de Hill instaura-se, dentro de uma imagem que dura, a

instabilidade de um outro tempo – processo inverso, evidentemente, ao da eternização de um instante, que a aura condensa no auto-retrato pintado. Desviado do Tempo para o acontecimento, o espectador se concentra na transitoriedade que faz o sujeito-objeto da fotografia começar a desaparecer de um e do outro lado da máquina. Com efeito, entre o tempo do sujeito e o tempo do objeto do auto-retrato revela-se um contratempo real, porém inumano; mas tal revelação não é valorizada por Hill, que parece ver na imagem fotográfica um mero reflexo da realidade à espera da transmutação pictórica, única forma de expressão artística por ele reconhecida.

Retrato de Hill e Robert Adamson, por David O. Hill, cerca de 1845

Um século e meio separam o auto-retrato de Hill dos de Rubens Mano. Entretempos, a pintura teria seguido um determinado percurso da aura à presença imaterial. O trabalho de Mano faz pensar que a fotografia talvez também tenha feito o mesmo.

A série de auto-retratos de Mano começa depois de uma fotografia sem título de 1987, na qual um perturbador buraco luminoso se impõe numa paisagem desfocada; como em Hill, um círculo de luz esburaca a superfície serena da imagem. Entretanto, aqui a emissão de luz que atinge o olhar e concentra a atenção não é um efeito inesperado, mas antes, se expõe abertamente como um acontecimento que afeta e subordina toda a paisagem. Mais ainda: o foco luminoso não é um reflexo e sim uma reflexão, posto que se trata de um holofote ligado e voltado para o espectador. Assim, em vez de instalar-se um contratempo dentro da imagem, como em Hill, arma-se a partir dela um contra-campo que tem como centro o observador. Tudo se passa, então, como se o sujeito-objeto da imagem que se vê não fosse aquilo que se encontra à nossa frente, mas sim um corpo real que entrou no raio de ação do holofote e passa a ser por ele iluminado: o corpo do fotógrafo e, também, o do espectador. Presente embora ausente, esse corpo real-virtual se faz imagem fora da imagem, fora do campo, no contra-campo. De tal modo que a fotografia de Mano parece inaugurar uma forma-limite de auto-retrato, pois nele o sujeito pode se mirar sem se ver.

Trata-se, evidentemente, de uma auto-imagem mental que o espectador capta na pura reflexão de um raio de luz, de um clarão. Compreende-se, assim, porque a fotografia de Mano torna visível uma espécie de grau zero do auto-retrato, aquele estado no qual o sujeito-objeto da imagem já desapareceu ou ainda não apareceu – estado constitutivo da imagem, a revelar a sua impermanência; mas, também, estado constitutivo da existência, a revelar a nossa própria transitoriedade. A auto-imagem tende a emanar da luz ou nela desaparecer. O que dura, é a luz; o que acontece é sua materialização ou desmaterialização.

Rubens Mano
***Sem Título*, 1987**
fotografia

Mano compreende a potência dessa descoberta, dessa revelação. E se põe a trabalhar para dar visibilidade à luz enquanto presença imaterial que viabiliza o aparecimento e o desaparecimento das imagens dos corpos. O ponto de partida será sempre o mesmo: o grau zero do auto-retrato. A fidelidade ao auto-retrato se justifica: de todas as imagens, esta é a única que pode ser contemplada e vivenciada, esta é

Rubens Mano
***Detector de Ausências*, 1994**
instalação no Viaduto do Chá, São Paulo
Projeto Arte/Cidade II

uma imagem-limite cuja superfície, a um só tempo extensa e intensa, une e separa o sujeito do objeto. No grau zero da imagem-limite a luz se faz perceptível.

Partindo do grau zero e tomando o partido da luz, Mano vai acionar a câmera como um dispositivo capaz de efetivar o campo do *no man's land* onde sua própria imagem vem materializar-se ou vai desmaterializar-se. O resultado é a série de fotografias nas quais a auto-imagem parece passar por um quadro que procura contê-la antes que escape, que procura deter seu movimento de materialização ou desmaterialização. Daí essa sensação de estranheza, de indefinição, de inquietude que preenche o espectador; mas não só isso: a passagem da imagem acarreta uma desorientação, pois esta não se manifesta apenas diante de nós, em perspectiva frontal. O espectador está de pé e a vê como se estivesse deitado; olha de cima para baixo e a vê de baixo para cima, flutuando como reflexo de bolha monstruosa, prestes a espocar. Como se a câmera tivesse abandonado seu ponto de vista habitual para registrar a passagem da imagem pelo campo por onde quer que ela se dê.

Tal série atesta que o trabalho de Mano, coerente com sua busca, já está deixando para trás o suporte tradicional da fotografia, trazendo esta para o espaço tridimensional. Por isso, paralelamente à série, o processo fotográfico desponta como a atividade nuclear de uma construção plástica que toma a forma de objetos e instalações inscritos no movimento da arte contemporânea – basta lembrar o *Detector de Ausências*, instalado por Mano no Viaduto do Chá, em São Paulo, no âmbito do *Arte/Cidade II*; ou os pequenos cubos de madeira da série *Corpus Alienum*, nos quais a auto-imagem surge como uma das faces do que se cria no espaço. Dispositivo técnico dentro do dispositivo artístico, a fotografia torna-se a instância que nos permite perceber a passagem da imagem no espaço como experiência estética e, por isso mesmo, liberadora.

Trata-se de firmar uma aliança entre arte e técnica, de fundi-las numa operação que amplie a percepção e o entendimento da realidade da imagem e dos corpos. Mano começa a criar situações tecno-estéticas depuradas, nas quais agora é a passagem do espectador que vai desencadear a passagem da imagem. São as

instalações das mostras *Artistas Convidados* (Centro Cultural São Paulo), *Panorama da Arte Brasileira* (MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro) e *Núcleo de Instalações da 11ª Mostra de Gravura* (Casa Vermelha, de Curitiba), todas de 1995.

Ainda estamos no registro do auto-retrato, do qual agora só subsiste o contorno acusando um vazio. Desinvestida, a imagem se repete, sempre a mesma, e no entanto diferente, conforme cada situação. Destacando-se da parede, afundando para o teto, brotando próxima ao chão, a imagem da ausência de imagem emerge do escuro como luz que desvanece, emerge como puro movimento de luz. Mas agora, em vez de passar pelo espaço, a imagem/não-imagem passa no tempo, passa, na velocidade da luz, como espaço-tempo passando. Afetado pela fulguração, e na impossibilidade de fixar a imagem/não-imagem fosforescente, o espectador procura sorvê-la. Ora, o que significa reter a imagem de luz e desprendê-la, senão retomar por conta própria o processo da fosforescência?

Incorporado no auto-retrato, o espectador descobre que o sujeito-objeto da imagem é ele mesmo também em vias de desaparecimento. Refletindo a luz em movimento, tendendo para o grau zero, ele compreende o sentido da fosforescência. Os dicionários costumam defini-la como a propriedade física que alguns corpos têm de emitir – sob a excitação de radiações (visíveis ou não) e sem desprendimento sensível de calor – radiações de sintonia diferente (fotoluminescência), mesmo após a supressão da excitação.

Fosforescência: corpo virtual de uma imagem atual? Ou imagem virtual de um corpo atual? A questão se coloca porque, pensando bem, os últimos auto-retratos de Mano revelam a propriedade meta-física da fosforescência, presença imaterial. •

O Pavilhão Philips: Uma Poética do Espaço

Vera Terra

O Pavilhão Philips de Bruxelas[1] é talvez o primeiro projeto de um espaço arquitetônico que se pensa integrado à música e à imagem. Nele estiveram envolvidos um arquiteto: Le Corbusier, seu autor; um músico, Edgard Varèse, e um músico-arquiteto: Iannis Xenakis, co-autor da concepção arquitetônica.

A integração entre música e arquitetura proposta neste projeto coloca algumas indagações. Que conceitos de espaço – arquitetônico e musical – presidem à construção deste pavilhão? Há uma musicalidade na arquitetura e uma espacialidade na música que lhes são específicas?

A própria existência desse projeto indica que a arquitetura busca hoje a sua musicalidade e a música, sua espacialidade, dimensões que lhes foram negadas ou que ficaram esquecidas, em função dos rígidos limites que tradicionalmente se estabeleceram entre as artes do espaço e as artes do tempo. A práxis artística contemporânea dissolveu esta fronteira. O espaço e o tempo são pensados hoje, pela arte e pela ciência, como um *continuum*.

Uma metáfora preside à construção do Pavilhão. A imagem de um estômago, órgão onde são digeridos alimentos, serve de referência para a construção de um projeto multimídia. O público atravessa o ambiente como os alimentos, "processados" pelo sistema de luz, cor, imagem, ritmo e som [2].

O Pavilhão é um espaço cuja razão de ser reside em seu interior. Dois orifícios – espécies de comportas – situados em pontos opostos, permitem a entrada e a saída. Construção entre dois pontos que nada liga. Não é ponte. Não é túnel. O Pavilhão sugere uma caverna. Não a caverna platônica, onde as imagens são aparências, reflexos degradados de essências verdadeiras. Algo mais próximo das cavernas pré-históricas, em cujos recônditos escuros estão gravadas imagens-mágicas, fixadas pela tinta. Imagens ritualizadas. As paredes do Pavilhão se oferecem como telas gigantescas, em que são projetadas imagens em movimento – filmes e fotografias – fósseis de uma pré-história eletrônica. Registros de "animais selvagens, arte etnológica, objetos rituais, máscaras, culturas e tribos diferentes" [3], dramatizados pela distorção provocada pela curvatura das paredes e pelo efeito de filtros coloridos. Imagens que não são estáticas como as da caverna pré-histórica. Produto de uma era elétrica/eletrônica, elas se mostram e desaparecem. São efêmeras. Duram apenas o momento de sua presentação. Mas são capazes de evocar memórias e antecipar visões. Imagens-signo. Imagens-tempo.

---

1. O Pavilhão Philips foi construído para a *Exposição Universal de Bruxelas* de 1958, a partir de uma encomenda feita pela Philips Radio Corporation ao arquiteto Le Corbusier.

2. Le Corbusier assim responde à encomenda feita pela Philips: "Je ne vous ferrai pas un pavillon, mais un poème électronique et une bouteille contenant le poème: 1º lumière, 2º couleur, 3º image, 4º rythme, 5º son, réunis dans une synthèse organique accessible au public et montrant ainsi les ressources des fabrications Philips." in Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/ Sacem, 1991, p.129.

3. *Op. cit.*, p.14.

No interior do Pavilhão, sons gerados e processados eletronicamente deslocam-se no espaço. Criam relevos, percorrem direções. Le Corbusier decide pela completa independência entre música e imagem.

Nas comportas de acesso e saída ouve-se uma música composta a partir de ruídos. A intenção é acentuar a oposição exterior/interior, luminosidade/escuridão. O sentido dessa oposição não é o da alegoria platônica. Em Platão, o que deve ser contemplado – as essências – está no exterior e habita a luz. Todo o esforço a ser empreendido é o de libertar-se da imagem, mera aparência, para ascender à idéia, a realidade verdadeira. No Pavilhão, o que deve ser contemplado – as imagens – está imerso na escuridão. A imagem não é identificada à realidade. Porém, lhe é atribuído um *valor*: o de redimensionar o real, conferindo-lhe sua dimensão poética.

O *Poema Eletrônico*, que se ouve no interior do Pavilhão, foi encomendado por Le Corbusier ao compositor Edgard Varèse. É uma música que deve ajudar a criar a ambiência do espaço – um espaço eminentemente plástico – o que exige dela ser capaz de expressar-se espacialmente e de expressar, ela mesma, o espaço.

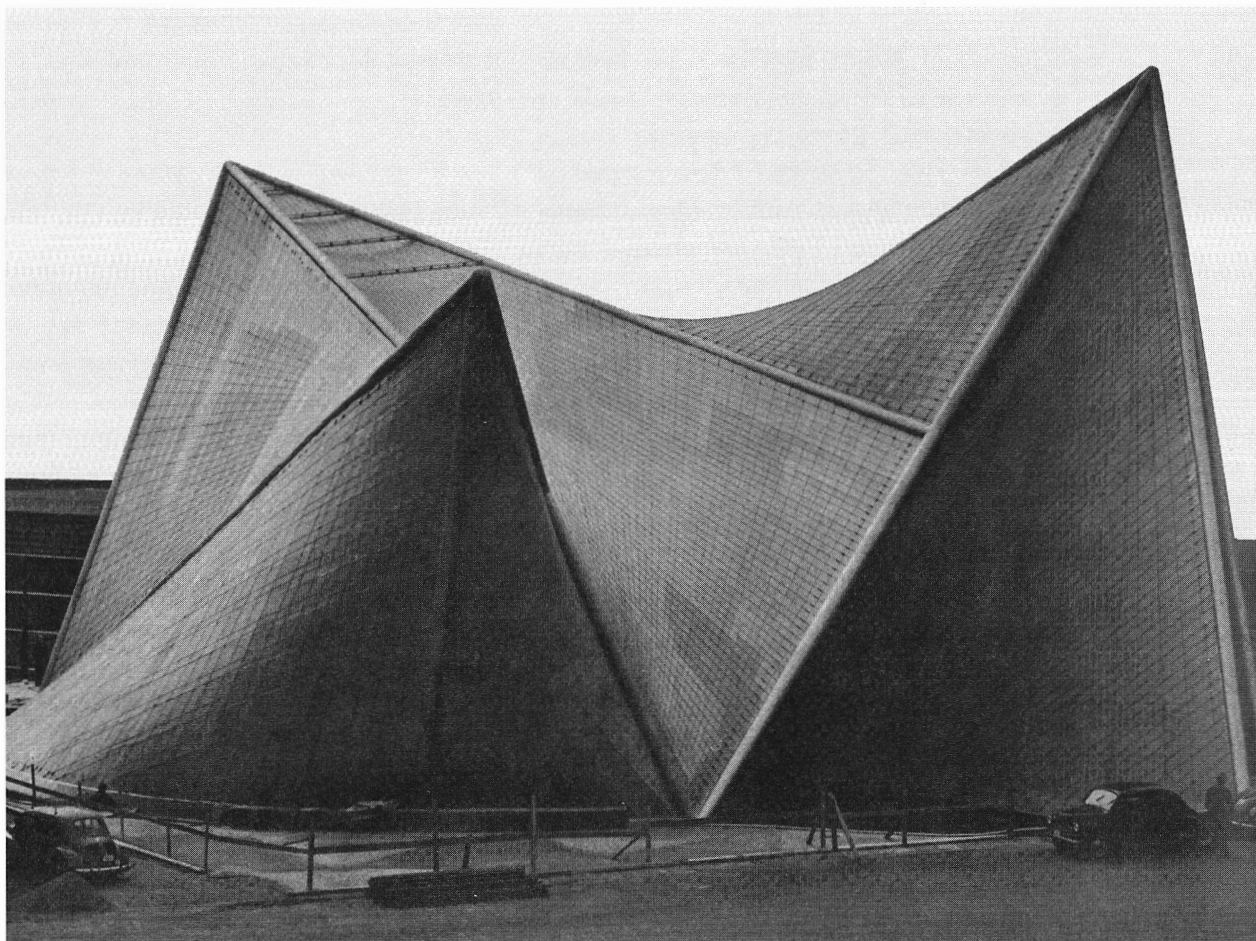
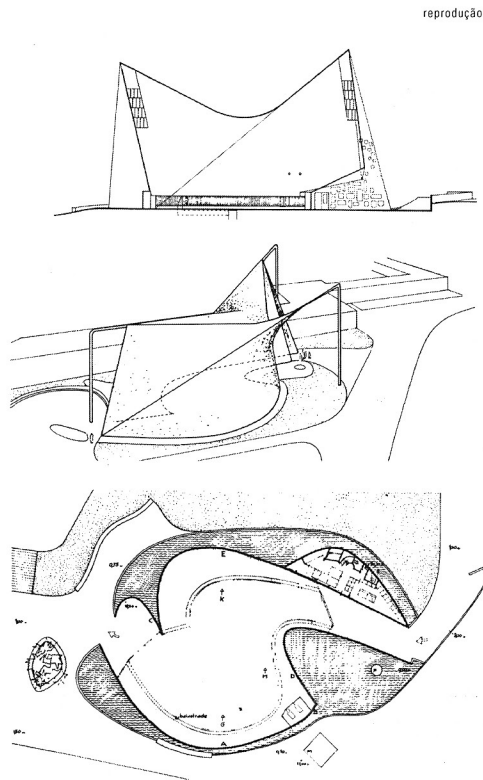
Não são apenas os meios – eletroacústicos – que lhe conferem esse poder de expressão. É também, e sobretudo, o modo de pensar a matéria sonora que lhe abre a possibilidade de assumir um novo valor expressivo.

Poema Eletrônico é uma música de oito minutos de duração, constituída em três seções distintas.

O espaço, na música tonal, nunca foi objeto de investigação. Ele era experimentado como um *a priori*, um elemento dado, pré-estabelecido, no interior do qual o compositor organizava os sons. A estruturação da música em torno de um único eixo desse espaço – o tom – fez dela um discurso linear, construído sobre relações de causalidade. A estabilidade e a polaridade desse sistema construíam-se por relações de aproximação e afastamento desse eixo sintático-semântico.

Foi preciso suspender as funções tonais para que o espaço musical adquirisse mobilidade. Dilui-se a oposição entre as dimensões horizontal e vertical da música, abrindo a possibilidade de um espaço multidirecional.

Edgard Varèse é o primeiro a conceber a

Pavilhão Philips na Exposição Universal de Bruxelas, 1957-58

Le Corbusier,
***Pavilhão Philips*, 1957-58**
desenhos de projeto: corte, perspectiva axionométrica e planta. Como se pode observar, a forma e a função do espaço inspiram-se em um estômago

espacialidade a partir de planos, superfícies, tramas e massas sonoras. O espaço musical passa a ser percebido em três dimensões, adquirindo volume.

A primeira seção do Poema Eletrônico estende-se por três minutos. É construída a partir de deslocamentos de linhas e curvas no espaço. Sons sustentados e glissandi compõem a trama, polarizando-se com impulsões [4] (pontos). Uma curva ascendente/descendente, percorrida por um glissando [5], desloca-se de um ponto a outro do espaço, encerrando a seção.

O serialismo buscou dissolver a oposição entre as dimensões horizontal e vertical do espaço na música, criando uma lei que governasse as duas dimensões [6]: a *série*.

Uma célula rítmica liga a primeira à segunda seção.

Essa lei, que constitui a série, tem por função regular o movimento da música, assegurando-lhe coerência e unidade. Não estamos mais diante de um eixo ordenador constituído por um som, o qual é elevado ao status de tom pela função que ocupa na escala musical. O eixo agora constitui-se em um feixe de relações, capaz de determinar as combinações possíveis entre os elementos do discurso musical. O eixo se configura como uma *estrutura*. O movimento – gênese, permutações, transformações – é, assim, deduzido da série por uma operação *lógica*. O compositor atua como o arquiteto: compõe a estrutura e dela deriva o material e a forma.

A segunda seção do Poema Eletrônico tem a mesma duração da primeira: três minutos. É construída à base de durações e densidades. Inicia com a mesma sonoridade que abre a primeira seção. A partir daí, compõe-se uma trama entre sons sustentados e impulsões. Uma subseção introduz sonoridades (vozes humanas) moduladas por um processo de filtragem. A densidade do espaço se rarefaz. Ouve-se uma alternância de sons e silêncios: Webern revisitado. A partir daí, são desen-volvidas células rítmicas, anteriormente apresentadas como elemento de ligação entre as duas primeiras seções.

O que o serialismo deixa de lado em sua busca é a plasticidade da matéria sonora. A música serial se esforça por conferir racionalidade ao discurso musical, lutando contra a tendência anárquica que se manifestava na música atonal. Tomando a série como princípio de composição, procura garantir o controle total sobre a obra, afastando qualquer fator de indeterminação.

Um plano de silêncio separa a segunda da terceira seção.

Há, na música de Edgard Varèse, uma plasticidade e uma mobilidade que estão ausentes do serialismo. A plasticidade, na música serial, encontra-se contida pelo predomínio do elemento racional sobre a matéria sensível: o som. A mobilidade restringe-se ao jogo de combinações efetuadas a partir da série. É uma mobilidade de ordem *lógica*, mais do que concreta.

São essas limitações, impostas pelo serialismo, que levam os compositores do século XX a procurar novos modos de pensar a música, novos fundamentos para a composição musical.

Em *Poema Eletrônico*, a mobilidade não é de ordem lógica. Ela se expressa por deslocamentos de massas sonoras brutas inarticuladas no espaço musical, pela exposição de linhas retas de sons sustentados, pela flexão das alturas nas curvas dos *glissandi*, pela projeção de planos sobre planos que se fundem, se chocam ou se interpenetram, pelo tratamento das densidades. O

4. impulsões - sons gerados por uma energia comunicada brevemente, de uma só vez.
5. *glissando(i)* - deslocamento(s) contínuo(s) no espaço entre dois sons de alturas diferentes.
6. Pierre Boulez assim se expressa sobre essa questão: "Je crois qu'on ne peut pas écrire dans deux dimensions différentes suivant deux lois différentes, mais que, au contraire, il faut écrire suivant des lois qui s'appliquent réciproquement à l'horizontalité et à la verticalité". In: Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, p.118.

espaço é percebido de um modo físico, concreto. É construído afirmando sua materialidade. Meios elétricos/eletrônicos de gravação e amplificação dos sons possibilitam sua projeção no ambiente, partindo de diversos pontos, deslocando-se de um lugar para outro, ou ainda ocupando o seu centro. A mobilidade é permanente.

Abrem-se as vias de uma escuta que não é mais meramente auditiva, mas *cinestésica*. O corpo é convidado a participar, envolvido por este espaço multidirecional. A escuta torna-se *gestual*[7].

A terceira seção do Poema Eletrônico dura dois minutos. É construída a partir da combinação e desenvolvimento dos materiais apresentados nas seções anteriores. Elementos novos são introduzidos. A seção se inicia com a sonoridade que abre as seções anteriores, modulada em seu espectro[8]. *Conclui de modo análogo à primeira seção: um glissando percorre o espaço, descrevendo uma curva extensa de sentido ascendente/descendente/ascendente.*

São os meios eletrônicos que abrem a possibilidade de trabalhar a plasticidade da matéria sonora ao nível de sua micro-estrutura. A música eletroacústica realiza um mergulho no interior do som, descobrindo sua estrutura dinâmica. O som não é mais pensado como *identidade*[9]. Ele se apresenta como uma matéria maleável, aberta a múltiplas possibilidades de modulação. O músico atua como o escultor: modela a matéria, explorando sua plasticidade e definindo sua espacialidade para além de sua configuração formal, projetando-a nas relações que estabelece com o entorno.

O som é vivenciado como *corpo*, em sua materialidade física e plástica. É a experiência de uma relação carnal com a matéria sonora, e não a análise discursiva de um som apreendido enquanto *objeto*, que nos coloca em condição de dimensionar essa matéria sonora em sua expressividade e em sua significação.

Só uma música que assumiu sua própria espacialidade é capaz de expressar a dimensão poética de um espaço que é eminentemente plástico. É essa música que, ao projetar-se no ambiente, introduz o tempo no interior do espaço e inaugura para ele a busca de sua própria musicalidade.

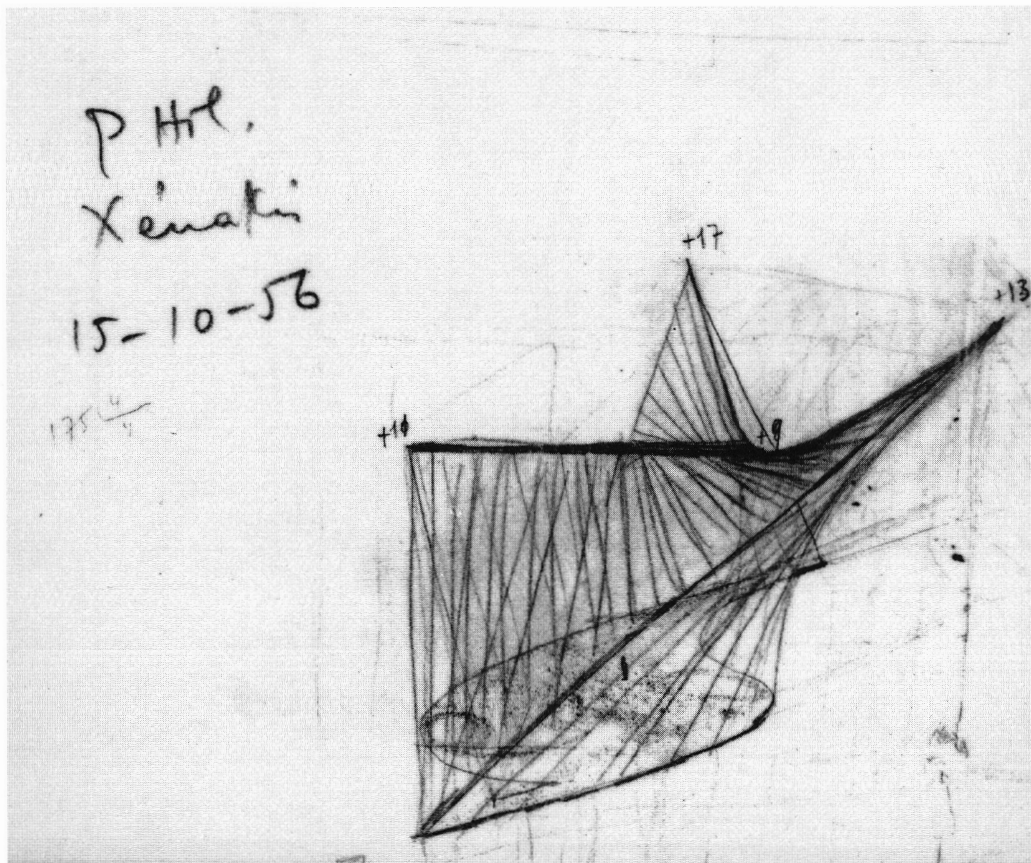
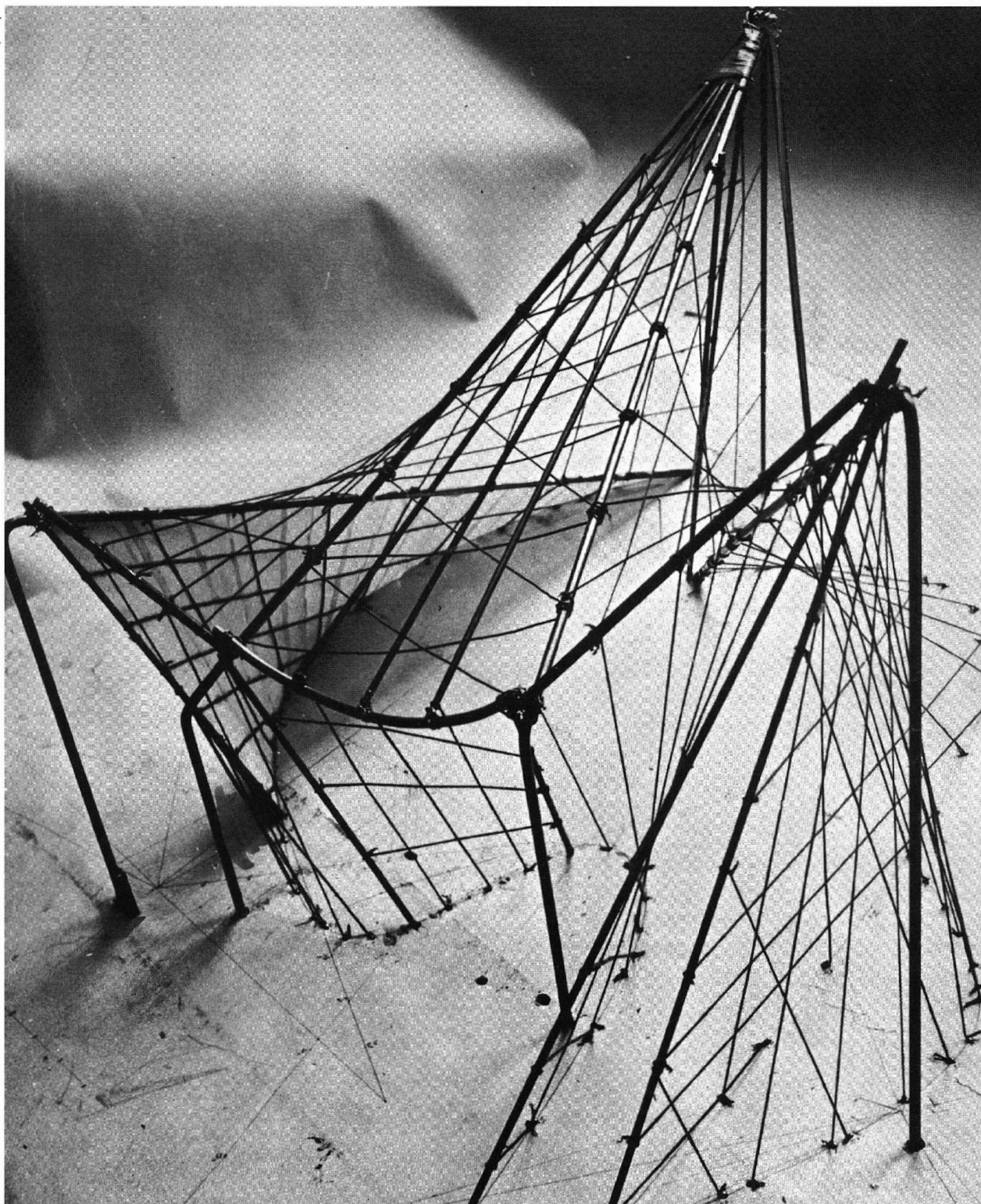
Pode a arquitetura pensar-se enquanto música? Pode a música aportar a ela dimensões ainda não pensadas em seu campo?

É comum abordar o entrelaçamento entre música e arquitetura por critérios de semelhança. E,

Iannis Xenakis, esboço de projeto para o Pavilhão Philips, **1956**

7. Francis Bayer, *De Schönberg à Cage – essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981.

8. espectro - o som, considerado a partir da fundamental e sua relação com os parciais e suas intensidades.

9. Hugues Dufourt, "Musique spectrale". *Conséquences*, Paris, nº 8, Saisons Musicales, 1º trim. 1986, pp. 111-115.

Iannis Xenakis, maquete do Pavilhão Philips
arame, barbante e cordas de piano

então, identificam-se ritmos nas configurações do espaço, melodias nas tensões e direções das linhas, acordes nas superposições de planos. Kandinsky já havia feito essa relação[10]. No entanto, esta aproximação não alcança a arquitetura em seus fundamentos.

Quando nos perguntamos se a música pode aportar à arquitetura dimensões ainda não pensadas em seu campo, nossa intenção é indagar se a música pode provocar a arquitetura em suas bases, colocar em questão os princípios que a definem enquanto arquitetura. Esses princípios situam-na como o domínio do espaço construído. Arquitetura: o abrigo. *Oikos*, a casa. O templo, o monumento. Espaços delimitados em sua extensão e em seu volume. A forma assume a função do habitar.

Pode a música – permanente fluxo – entrelaçar-se a esse espaço construído e conferir mobilidade ao que se erigiu para conservar-se, para fixar o homem? É possível ao que é fixo, ao que se fixa, experimentar-se enquanto movimento, enquanto devir?

A questão não é de ordem estética. Ela toca a filosofia, a arte e a ciência no momento da constituição de seus *modelos*. É possível afirmar o movimento sem aprisioná-lo na unidade de uma essência ou de uma estrutura? Que modelo constrói o movimento enquanto multiplicidade dos devires?

Imaginamos o arquiteto no momento em que está diante da prancheta, prestes a fazer o gesto que lançará o traçado, configurando e fixando a forma no espaço.

Xenakis tem diante de si a planta original de Le Corbusier. Decide conservar a idéia do chão circular. No entanto, precisa encontrar soluções para as paredes. Projetando linhas a partir do solo circular, obterá um hemisfério ou um cilindro, formas inadequadas do ponto de vista acústico: produzem ecos. É a música que lhe apontará soluções para o problema. Inspirando-se na partitura de sua composição *Metastasis*, projeta as paredes do Pavilhão como as linhas contínuas dos *glissandi* que compõem sua música. Com isso, dá origem à primeira estrutura inteiramente construída a partir de parabolóides hiperbólicas. Transcrição de uma escrita musical para um texto arquitetônico.

A originalidade dessa estrutura, em forma de sela, reside em que ela não é uniforme e não tem ponto focal. Todos os seus lados e planos têm o mesmo interesse e importância. Ela se sustenta pela tensão de suas curvas, fazendo do espaço um enorme vão. A estrutura presta-se admiravelmente ao objetivo de fazer o público circular pelo Pavilhão, impedindo-o de concentrar-se em um único ponto do ambiente. Desafia técnicos e engenheiros que, ao final de cálculos e análises científicas, asseguram sua solidez.

Um espaço que não se estrutura em torno de um centro, do qual derivam, por subordinação, os demais compartimentos, é um espaço que deixou de lado a estrutura como modelo. Um espaço que não é auto-referente. Que pensa seus desdobramentos, as conexões que estabelece. E não as pensa só enquanto *lugares* de articulação, mas também enquanto *momentos*. Um espaço que se abre ao acontecimento[11].

Nada é estático neste ambiente. A música circula, as imagens se sucedem, o espaço não tem foco, o público é errante. O que o Pavilhão abriga é móvel e mutante. Porém, a construção, ela mesma, não tem mobilidade. Por que a forma, na arquitetura, sempre se pensou como *sustentação*: de tensões, de volumes, de vazios, de sentidos. E a sustentação é dada pela estrutura. É ao enfatizar as *articulações* e não a sustentação do espaço, que a arquitetura pode tornar-se, ela própria, acontecimento. Construir a forma não como invólucro, mas como entrelaçamento.

Não mais a oposição dentro/fora. Mas os espaços entre. Os espaços enquanto. Não mais localizações, mas deslocamentos.

Pois o verso da estrutura não é o caos, mas o *múltiplo*. ●

10. Wassily Kandinsky, *Ponto, linha, plano - contribuição para a análise dos elementos picturais*, Lisboa, Edições 70, 1987.
11. Jacques Derrida, "Point de folie – maintenant l'architecture". In: *Psyché – inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 477-493.

Lasergramas

Mario Ramiro

páginas seguintes

Mario Ramiro, ***A Queda*** e ***Ascensão*****, 1995** lasergramas

Pensar na produção da arte tecnológica dos dias de hoje, de uma arte que represente o momento, as grandes tendências contemporâneas de nossa civilização e as implicações nela contidas, significa pensar na produção de textos, imagens e sons digitalizados que se conectam às redes de comunicação planetária. Esse é o perfil da revolução em marcha e basicamente os *ateliers* para esse tipo de produção necessitam apenas o que um número cada vez maior de pessoas já dispõe mesmo em casa: um computador, um *modem* e uma linha telefônica. Com esses componentes básicos e mais câmeras, teclados e naturalmente novos programas, vão sendo criadas incontáveis novas experiências, dirigidas a grupos cada vez mais especializados, que se multiplicam tanto quanto o volume gigantesco de informação[1].

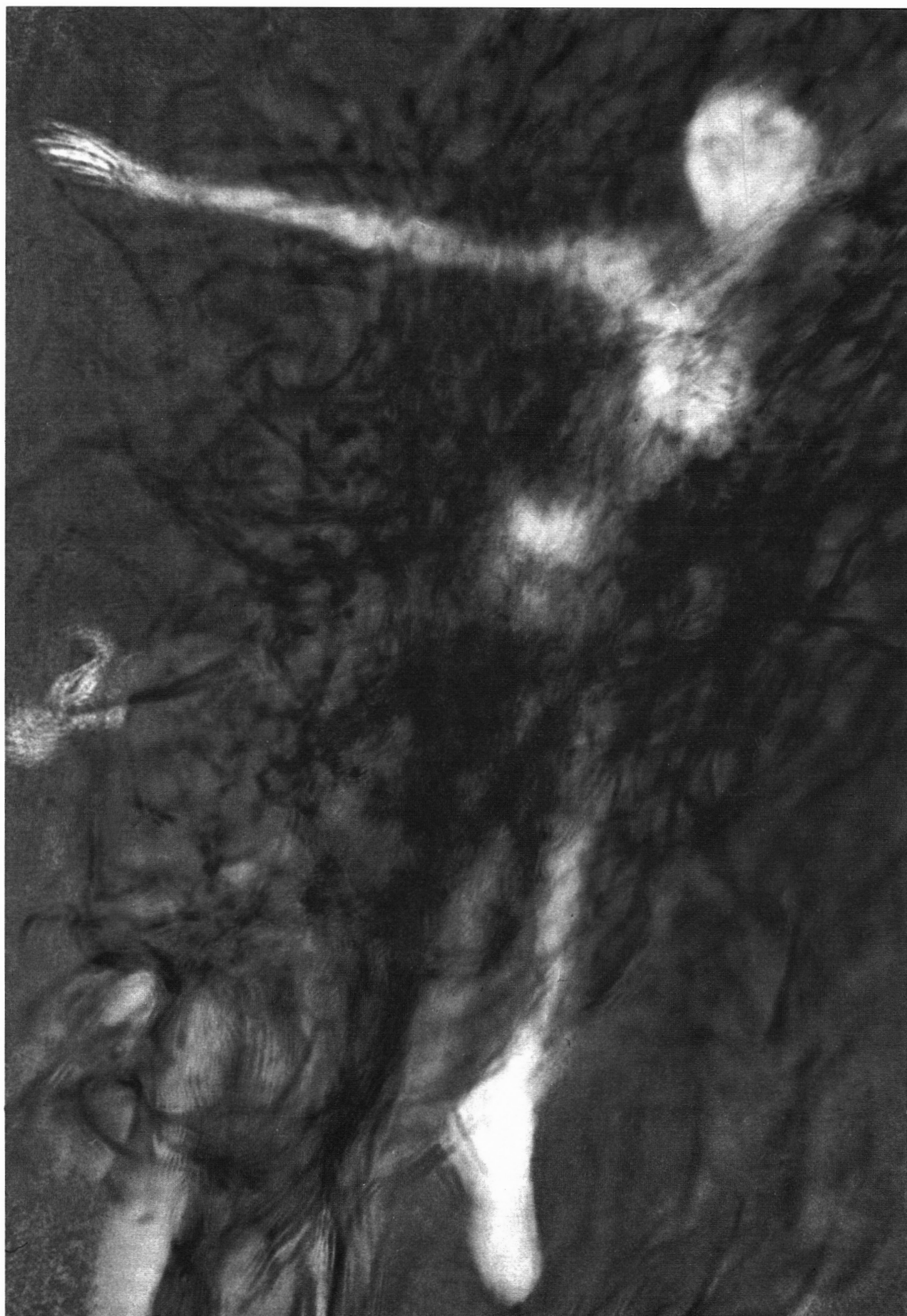
Novos parâmetros culturais vão sendo criados e mais uma vez estranhas formas de arte vão se configurando. Nem todos vêm vantagem nisso; porém tudo parece irreversível. Por outro lado, formas de arte igualmente contemporâneas vêm sendo realizadas no contexto das novas tecnologias por meio de sistemas que não se baseiam exclusivamente no uso dos componentes básicos mencionados.

Um desses exemplos é o fotograma.

Já tão clássico quanto a fotografia, o fotograma ou a arte da fotografia sem câmera – noção hoje considerada em sua forma mais ampla – vem evoluindo em sua linguagem pelas novas combinações possíveis com outras tecnologias, como a do Laser, por exemplo.

A luz laser, basicamente uma irradiação na faixa do vermelho, verde ou azul – podendo também da combinação dessas três cores resultar em luz branca –, apresenta alguns comportamentos interessantes sobre o papel fotográfico, especialmente o colorido.

Por ser uma fonte luminosa geralmente intensa, o raio laser incidindo sobre o papel fotográfico produz um registro de cores também muito intensas e de forte contraste, criando, por exemplo, sobre papel negativo (papel para ampliações fotográficas a partir de negativos) uma gama de cores complementares à fonte de luz original. Por isso é que os lasergramas realizados com a luz laser na faixa do verde, por exemplo, serão revelados em tons de magenta e vermelho, assim como os realizados com a luz azul, em tons amarelos e vermelhos-alaranjados. Tais resultados cromáticos são específicos desse tipo de luz e a maneira pela qual a superfície do papel reage à essa irradiação é muito particular a esse meio.

1. Talvez este seja o *design* de uma nova era de arte das massas que ainda não podemos definir com precisão.

Uma forma de ampliação dos sentidos

Como fonte luminosa o laser pode ser utilizado também no campo da *Schlierenfotografie*, um sistema óptico através do qual se tornam visíveis as turbulências atmosféricas ao redor dos corpos que adquirem ou produzem calor. Reveladas na forma de linhas sinuosas, essas turbulências se elevam no espaço como colunas de fumaça ou línguas de fogo e podem ser vistas como uma espécie de prolongamento desses corpos quentes para uma outra dimensão do espaço. Algo como uma "aura turbulenta" irradiante, normalmente invisível aos nossos olhos.

Por meio dessa técnica imaginei no início identificar o aspecto das ondas de calor em volta das esculturas e objetos quentes que eu produzia, revelando as extensões desses corpos em dimensões invisíveis para nós. Assim, tais volumes imateriais, normalmente percebidos apenas pelo tato – como um campo de calor em volta do objeto – passariam a ser visíveis, praticamente da mesma forma que, em 1922, N. Gabo tornava visível a existência de volumes imateriais, revelados por meio de fotos de suas esculturas cinéticas [2].

Porém, essa relação entre as imagens técnicas (Flusser) e a extensão da percepção não se mostrou suficiente para, sozinha, fundamentar meu atual trabalho, já que eu pareço por demais influenciado por imagens simbólicas que vêm emergindo ao longo dos últimos anos alemães (1992-95). Um dos grandes ícones da arte do século XX, o *Salto no Vazio* de Yves Klein, fotomontado por H. Shunk, tinha invadido o centro de minhas atenções, principalmente depois da grande retrospectiva dos museus de Colônia e Düsseldorf no início do ano passado.

Foi assim que comecei a produção da série de *Ascensões e Quedas em meio ao fogo* (trabalho desenvolvido na Kunsthochschule für Medien in Köln). As turbulências emanadas das esculturas foram se transformando em chamas, as vezes representadas como as da redenção ou da punição, segundo a descrição desses elementos feitas por W. Blake, que descobri com grande interesse. A figura ressurge, mesmo que praticamente reduzida a um contorno vaporoso, em meio às turbulências que definem o espaço ao seu redor. São imagens que definem um estágio de passagem de experiências subjetivas e ao mesmo tempo dão forma e cor a um evento ocorrido na atmosfera transparente e incolor que nos rodeia [3].

Esses lasergramas, chamados *Os Desvios da Luz* são um produto aparentemente anacrônico para a época e seu contexto tecnológico. Neles não ocorrem qualquer pós-produção digital e parecem por demais carregados de velhas simbologias. São obras únicas, como o são todos os fotogramas e se revestem portanto de boa dose de "aura". Além do mais, os lasergramas quando muito ampliados revelam uma textura de superfície semelhante a de certas formas de pintura ("pintar com a fotografia" é outro subtítulo fora de moda). Mas tudo isso não me parece fazer importância. Alguma coisa por aí me diz que a procura ainda não teve fim. •

reprodução

Yves Klein, *Un homme dans l'espace! le peintre de l'espace se jette dans le vide!*, 1960
fotomontagem realizada por Shunk e Kender.

---

2. Laszló Moholy-Nagy utiliza essas imagens em seu livro da Bauhaus *Von Material zu Architektur*, de 1929, no qual ele apresenta os cinco estágios de evolução da escultura, do ponto de vista do tratamento dos materiais. A primeira etapa é a da peça como um bloco simples, depois a modelada (escavada), perfurada, flutuante e a cinética. A escultura cinética se encontraria no último desses estágios, na qual a antiga fórmula escultura = matéria + relações de massa se converteria na avançada fórmula escultura = relações de volume, determinada por um corpo luminoso em movimento, fotografado com baixa velocidade de obturação. É também interessante notar como desde os últimos anos do século XIX são procuradas as formas de representação da idéia "matéria é energia", à luz das tentativas de definições de coisas como o éter, um "constituinte primordial da matéria". Éter, magnetismo, eletricidade e cosmogonia eram temas em voga na época em que um escultor como Brancusi procurava, a partir de 1923, apreender as vibrações produzidas na luz ambiente por um objeto como o seu *Pássaro no Espaço*. As fotografias de Brancusi, feitas na maioria em seu atelier, revelam a mesma imaterialidade, a mesma visão das outras dimensões simultâneas, das novas relações de volumes... Anos antes foi o futurista Bragaglia (1911) quem também definia um "fotodinamismo" capaz de apreender o mundo para além dos sentidos. E antes de todos (1894) havia Jules Marey. Enfim, a tradição vem de longe.

3. Gaston Bachelard comenta, num ensaio intitulado *A Queda Imaginária*, que num balanço entre as metáforas da queda e as metáforas da ascensão é surpreendente a predominância das primeiras. Segundo ele, "o medo de cair é um medo primitivo", e segue afirmando "nossos próprios sonhos, enfim, conhecem quedas vertiginosas em abismos profundos", de tal forma que tais metáforas "têm razões para se impor aos mais variados psiquismos".

O Enigma da Técnica

Antonio Abranches

Chegamos muito tarde para os deuses
e muito cedo para o Ser.
O poema do Ser apenas começou, é o homem.
(M. Heidegger)

Entre as unanimidades, estabelecidas pela opinião corrente, sobre o valor positivo da arte e o valor negativo da política instala-se, curiosamente, o valor ambíguo concedido à técnica. Uma arte de má qualidade simplesmente não é arte alguma. A boa política é algo em que definitivamente não se acredita mais. Essas crenças tornaram-se axiomáticas. A história dos juízos de valor sobre a técnica é, ao contrário, uma história de hesitações e, em todo caso, extrínseca à própria técnica porque sempre se refere, ingenuamente, à sua *boa* ou *má* utilização. A isso se costuma chamar – ao menos desde que Max Weber se pronunciou sobre o assunto – a questão da neutralidade axiológica (valorativa) da técnica[1]. Nesse momento preocupa-nos menos a opinião de Weber do que o fato de que seu interesse pelo tema assinala, aproximadamente, o instante em que aparecem as primeiras perplexidades perante a verdadeira natureza da técnica e a verdadeira natureza dos valores em geral [2]. Tais perplexidades em poucos anos tornar-se-iam um assunto de massas, mas eram, virtualmente, desconhecidas no século passado, o século que consagrou o cientista como o herói da modernidade. Naquele instante, contudo, elas já animavam o debate sobre uma *filosofia dos valores* e punham o *tema* da técnica na agenda filosófica de maneira irrevogável.

Mas foi no período do entre-guerras que desenvolveram-se reflexões sobre a natureza da técnica que visavam substituir anteriores interpretações acerca da essência do mundo moderno. O que elas tinham em comum era o fato de que a questão de sua neutralidade começou a ser posta em outros termos, em termos que a desvinculavam de uma remissão à *ética de sua utilização* [3]. Contudo, não foram tais reflexões mas a Segunda Grande Guerra o que transformou em assunto de massas algo que até então havia interessado a um grupo restrito de cientistas e pensadores. O júbilo dos Aliados Ocidentais com a explosão (necessariamente) espetacular das primeiras bombas atômicas foi rapidamente seguido por uma espécie de estupefação mundial perante os novos *poderes humanos* e pelo debate tão generalizado quanto inócuo sobre a *ética da utilização*. Vazado em termos tradicionais, em termos que não correspondiam ao *sem precedentes* da situação, despolitizou-se e infantilizou-se o assunto, como se a *utilização* de armas ou equipamentos nucleares pudesse ser regu-

1. Ver, por exemplo, "Ciência como Vocação" in *Ciência e Política: Duas Vocações*, Rio de Janeiro, Cultrix.

2. Algumas décadas antes disso Nietzsche havia tratado genealogicamente a questão da natureza dos valores com uma profundidade que persiste até hoje insuperada.

3. Heidegger – de quem traduzo, precariamente, o pensamento nas páginas que se seguem – foi o principal responsável por essa radical mudança de perspectiva. O próprio Heidegger, contudo, confessa o quanto a publicação de *Der Arbeiter* de E. Jünger, em 1932, foi importante para seu pensamento. Sobre o *ponto de vista* heideggeriano ver "The question concerning technology" in *Basic Writings*, N. York, Harper & Row, 1977.

lada, simplesmente, por cuidados (técnicos) e prescrições (éticas) [4].

Mas seria errado pensar que a questão da técnica tornou-se um problema político *apenas* porque estava em jogo a destruição física da humanidade. A multiplicação dos protestos contra a fabricação, o emprego e pela redução e eventual eliminação dos artefatos nucleares, conquanto politicamente relevantes, jamais tocaram – e nem poderiam – o cerne da questão, porque se referiam, ainda que indiretamente, à *ética da utilização* ou, em todo caso, a uma consideração sobre a improbabilidade de uma *reforma moral* inclusiva do ser humano. A dificuldade nesse caso é que a preocupação com a pura e simples preservação biológica da vida, já trazia embutida uma auto-compreensão da natureza humana e do mundo tecnicamente determinada, e o que estava presente nessa compreensão não era um problema político de menor gravidade. Se a par das ciências atômicas, a genética, a robótica ou a informática – tecnologias derivadas do gigantesco esforço de guerra – puderam também aparecer como ameaça à integridade física do homem – e as apreensões com relação a tais tecnologias tem sido, nos últimos cinqüenta anos, objeto da literatura e, principalmente, do cinema de ficção científica, algo que não deveria ser considerado um mero *divertissement* – isso não quer dizer que algo de ainda mais grave não pudesse estar ameaçado. O próprio fato de que não pudemos conceber nada de mais grave do que a eliminação física da humanidade deveria ser suficientemente eloqüente para indicar o quanto o nível da discussão e a capacidade de *significação* da linguagem estavam, como estão, tecnicamente pré-determinados.

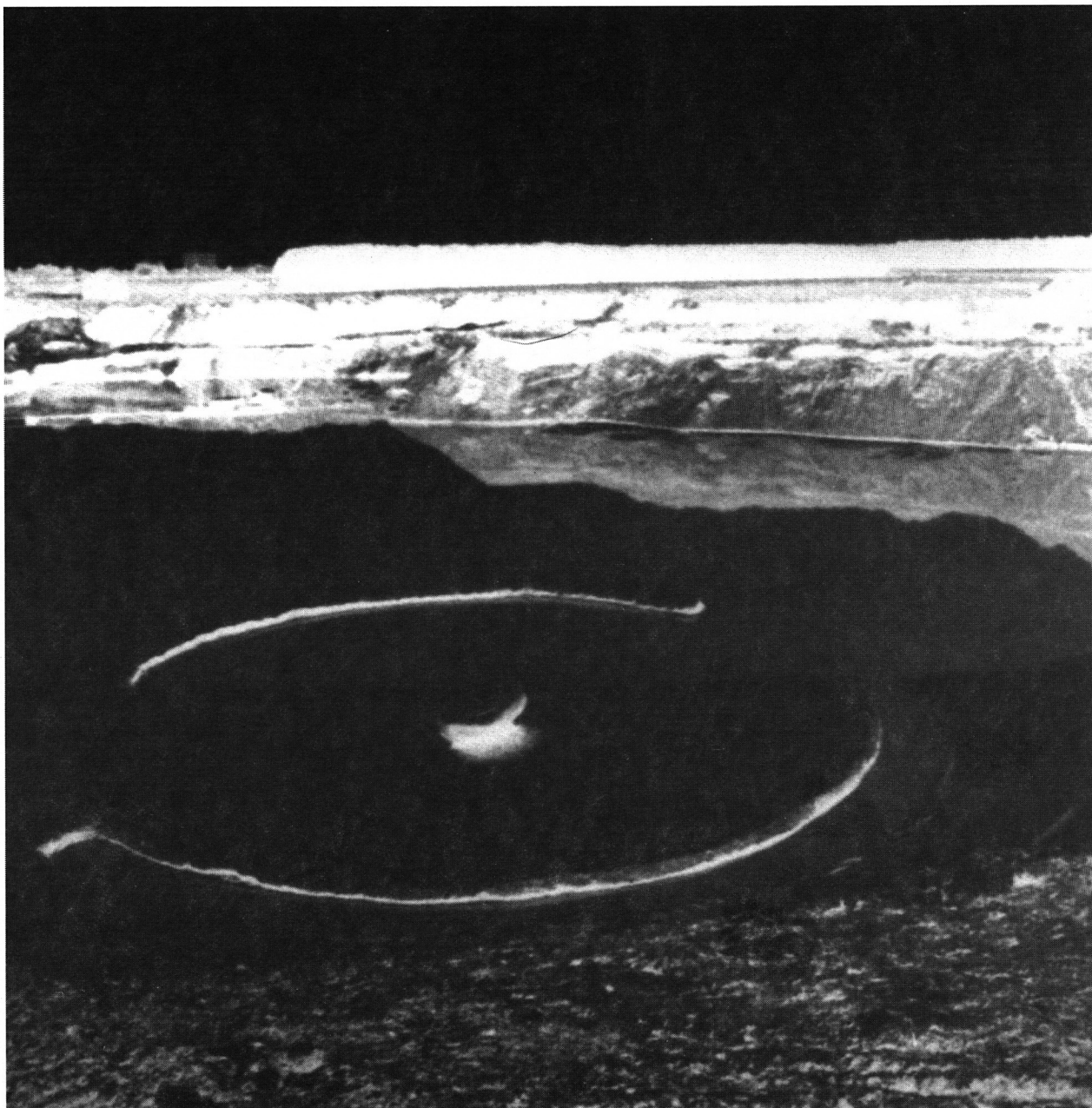
Se, de fato, não nos importamos com a circunstância de que podemos, e cada vez mais, fazer coisas que não podemos compreender, nem discutir, então é a própria preocupação com a ameaça à integridade física do homem que se torna sem sentido.

Muito se fala sobre a técnica e pouco se pensa nela. Mas nenhuma das duas coisas é arbitrária ou casual. A diferença entre ambas é uma determinação do que na técnica há de essencial. A essência da técnica coincide com a maneira peculiar pela qual ela se apresenta, ou seja, como o enigma e o desafio de todo o pensamento. O enigma da técnica não é um enigma comum, um problema, teoricamente tratável, para o qual se espera, a qualquer momento, uma solução. Ele consiste, justamente, no fato de que o mundo tenha podido, um dia, apresentar-se para nós, em última instância e de maneira generalizada, como um conjunto sistemático de problemas práticos teoricamente tratáveis. Resolver o enigma da técnica é, em meio à sua dominação, dizer o que ela é, dizer o que ela nos revela em sua essência e como ela nos dispõe. Dizer o que ela é não é gritar "*Eureka*", como se se tratasse da descoberta de um indivíduo isolado que, subitamente, encontrasse a solução para uma antiga equação que, caprichosamente e durante séculos, se esquivava de nós. O enigma da técnica não é um problema técnico, cuja solução possa vigorar solitária e incompreendida no coração de um homem.

Cabe a nós, inicialmente, entender a técnica como algo que, embora nos envolvendo inteiramente, ainda se recusa ao pensamento. Quando pensamos compreender aquilo que está mais próximo de nós, que nos assedia a cada momento, que nos compraz ou nos irrita, que nos assombra e desperta a imaginação ou que nos ameaça quando se apodera de nós, justamente, então, o seu sentido nos escapa totalmente. Não se trata simplesmente de algo que ainda não sabemos, mas que não sabemos quando pensamos saber. O enigma da técnica se apresenta de forma essencial na extrema familiaridade com que vivemos a era tecnológica.

Para resolver esse enigma seria preciso dar da técnica uma boa definição. Mas isso é, precisamente, o que não estamos à altura de fazer, não por ignorância ou estupidez, mas em função daquilo mesmo que a técnica nos recusa. Contudo, se não podemos, ainda, dar uma boa definição da técnica, talvez seja possível dizer o que a técnica não é, ou seja, talvez seja possível descartar as representações usuais sobre sua essência que impedem o acesso ou a aproximação ao que essa essência, tão próxima e tão distante, procura nos dizer.

A técnica não é, como se costuma pensar, uma esfera particular da experiência, uma disciplina sujeita a determinações metafísicas anteriores. Pelo contrário, toda *experiência humana*, e isso inclui a *experiência do pensamento*, já está de antemão condi-

4. Crença que persiste até hoje e que apenas foi reforçada pela chamada *pax americana*.

Robert Smithson
***Broken Circle/Spiral Hill (Círculo Partido/Colina em Espiral)*,1971**
fotografia preto e branco (negativo) de projeto realizado em Emmen, Holanda
Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washigton

cionada por ela. O pensamento, desde que foi concebido como teoria, não é menos técnico do que qualquer práxis e não há distância essencial entre eles. Pensamos tecnicamente sobre todos os assuntos, no cálculo de conseqüências da vida cotidiana, em matérias de natureza moral ou política, na busca da compreensão de uma obra de arte, na discussão dos desígnios ou da existência de Deus, na interrogação sobre a natureza humana ou sobre o sentido do que quer que seja. A abrangência do pensamento técnico corresponde à própria abrangência da linguagem usual e não apenas a das recentes linguagens formalizadas, científicas. O pensamento é pensamento técnico porque desde o início fala a língua da metafísica.

A técnica, o pensamento técnico (teórico), a metafísica e o Ocidente coincidem. O Ocidente não pré-existe ao pensamento técnico e à metafísica como pura localização geográfica ou realidade física, mas é engendrado por eles. Não cabe perguntar porque a metafísica surgiu na Grécia Ocidental, mas compreender que o Ocidente é precisamente a singular disseminação desse pensamento e desse *modo de vida* – o *bios theoretikos* –, que ele é, por assim dizer, a própria *história* da técnica, uma destinação sua. Ao que agora se revela como singularidade chamamos metafísica.

Compreendida em sua singularidade não arbitrária – não se trata da ocorrência aleatória de uma possibilidade entre muitas, o que já seria pensar tecnicamente –, a metafísica deixa de ser um absoluto teórico, a totalidade incontornável de nosso possível acesso ao ser do mundo, para converter-se naquilo que encomendou o Ocidente. Não se trata mais de uma doutrina milenar confinada em academias, mosteiros ou universidades, não se trata da ciência estabelecida do supra-sensível que, unicamente, pode orientar à distância, nos vértices do poder, todo o conhecimento teórico ou empírico da natureza e o comportamento político e moral dos homens sobre a Terra, mas de uma forma singular, inteiramente disseminada e não opcional de estar no mundo. Algo que não se pode propriamente considerar *histórico* porque engendra toda a história, mas que é *historial* [5], dados os vínculos não examinados que entretem com a temporalidade.

A abrangência da técnica não se verifica apenas na disseminação historicamente localizada, moderna ou contemporânea, do pensamento técnico. O enigma da técnica aprofunda-se ainda mais quando tomamos em consideração seus vínculos com a história e a temporalidade. O pensamento técnico dispõe a historicidade da história como algo que pré-existe ao Ocidente, desconsiderando a historialidade do pensamento metafísico ou, o que dá no mesmo, considerando-o como um *tipo*, como espécie do gênero *pensamento*. Ele engendra historialmente a historicidade, não no sentido correto e superficial de um relato documental e explícito, conquanto *corrigível*, dos acontecimentos históricos, mas porque define uma certa relação de precedência *existencial* entre a natureza muda, fechada sobre si mesma, e a abertura, a prosa do mundo, a linguagem que pela primeira vez disse o mundo, que nomeou um *antes de* e um *depois de* e, entre eles, seu próprio e misterioso surgimento [6]. A *anterioridade* de uma temporalidade muda, experimentada e nomeada *posteriormente* pela linguagem só tem vigência no quadro de uma representação técnica (metafísica ou cronológica), da temporalidade que não é, contudo, arbitrária ou sem sentido [7]. O pensamento técnico engendra a historicidade do mundo segundo o modelo da derivação – causal ou não –, da sucessão muda de *acontecimentos naturais* fechados sobre si que, mediante uma lógica, quiçá caótica ou probabilística, *em algum momento*, resultará na abertura que retrospectivamente tudo nomeia, mas apenas nomeia, como por adição, aquilo que já *é* sem abertura [8].

Porque a técnica não é uma esfera particular da experiência humana, porque sua disseminação lingüística e historial é abrangente, a única possibilidade que se abre para nós é a de falar da técnica em meio à sua dominação, buscando compreender quão refém é um refém que já nasceu em poder de seus seqüestradores. O domínio abrangente da técnica se deu, sobretudo, no esquecimento de sua dominação, ou seja, no fato incontornável de que a técnica cumpriu sua essência, consumou-se, a partir do momento em que o Ocidente, encomendado pela metafísica, decidiu-se pela crença na verdade do *método* que atribuía ao *sujeito* a soberania dos procedimentos técnicos. A distância teoricamente residual entre *teoria* e *práxis* foi absolutamente anulada quando se atualizou a possibilidade inerente a toda representação, a saber, a de representar simbolicamente (algebricamente) os *objetos* espaço-temporais (para falar a língua da metafísica kantiana), resolver o conjunto de suas relações e verificar praticamente a *verdade* dessas relações. Desde então, toda *teoria* – por mais absurda que pareça quando *traduzida* para a linguagem do senso-comum –, é notoriamente *aplicável*, e ao senso-comum só tem restado, entre o maravilhamento e a desconfiança, dar-lhe passagem. A aplicabilidade da

5. O termo *historial* opõe-se ao termo *histórico* de modo distinto da oposição metafísica que lhe faz o *a-histórico*. O *historial* não oscila entre ambos, mas, ao contrário, funda a oposição metafísica enquanto tal. A *historialidade* é ontologicamente anterior a uma eternidade concebida como suspensão do ser fora do tempo. Não é um conceito, mas a epocalidade dos conceitos. Quando indica uma relação entre tempo e pensamento fundada na dominância do tempo presente, aponta, simultaneamente, para essa relação como, propriamente, *historial*.

6. A questão da historicidade da história não pode ser resolvida, como muitos acreditam, por uma diligente *história das idéias* porque o tipo de *desconstrução* que ela realiza passa ao largo e mantém inquestionada tanto a essência da história (e da temporalidade) quanto a essência da idéia (e do pensamento) de que ela mesma já se encontra investida desde o início. Desse ponto de vista, a *história* das idéias não é menos histórica (e é *mais* derivativa) que a história propriamente dita – a narrativa e a explicação causal dos acontecimentos mundanos que tem o concurso das mais variadas ciências –, porque permanece no plano da inquestionada soberania e pureza do sujeito cognitivo, porque acredita tudo resolver historicizando e relativizando as interpretações e visões de mundo, confessando metodológica ou metateoricamente a não neutralidade do seu viés, sem se perguntar, contudo, sobre a essência do sujeito, da soberania do sujeito, da ciência aí fundada, da relação entre uma tal ciência e a historialidade da história e, finalmente, e sobretudo, sobre a natureza do vínculo que antecede e concede o sentido do ser e da temporalidade.

7. A prosa do mundo (essa abertura provisória, essa linguagem instável) revela, ao contrário, pela primeira vez aquele silêncio como o que perdura no silêncio, não como mero substrato físico e histórico. É a cosmologia contemporânea quem não compreende seus próprios termos quando, pensando esca-

par do *especulativo*, insiste irrefletidamente na metafísica, no pensamento técnico, sem compreendê-lo como a questão de seu domínio, quando quer forçar no aberto o silêncio do mundo – a explosão muda que supostamente dá origem a toda ciência, à consciência e à linguagem –, porque continua a acreditar (apesar de todos os indícios) que aquela abertura está definitivamente estabelecida e não tem compromissos, não depende, não mais se incrusta no próprio fechamento do qual, entretanto, e unicamente, ela pode ser abertura. Ao contrário, a abertura é sempre um movimento de abrir-se, incrustado e conjugado com aquilo cuja essência se revela, polemicamente, no movimento de fechar-se. O que a cosmologia contemporânea partilha com toda a metafísica anterior e com a atual superstição científica é a crença de que possam existir respostas que independam de um ser que questiona.
8. Mas não obtemos nada, simplesmente, revertendo essa precedência ou subordinação. Os mecanismos de inversão, que ficaram famosos desde que Marx anunciou ter posto Hegel de cabeça para baixo ou desde que Nietzsche inverteu o platonismo, nos mantêm dentro da tecnicalidade do pensamento metafísico. Não se trata de, à maneira de um neo-idealismo representacional, fazer o nome, a representação, preceder e determinar a coisa muda. A prosa do mundo não precede o mundo, mas nasce com o mundo, jorrando incessantemente a partir da mesma fonte. O colapso da representação que se impõe a nós, hoje em dia, como um fato, algo que não está sujeito a deliberações pessoais, nos lançou numa região em que tais distinções e precedências – entre o objeto em si e o objeto para nós, entre ser e consciência, entre o literal e o metafórico, entre o signo e seu referente, entre essência e existência –, tornaram-se frouxas e apontam mais para um problema do que para uma solução. O que nessa região pede para ser pensado é a origem dessas distinções e precedências, ou seja, a que experiências elas correspondem como solução e, portanto, que interrogação ficou submersa nelas.

teoria deixou de ser um predicado qualquer para transformar-se na sua *substância*. O que se descobriu, dois mil anos depois de Platão, foi que o pensamento, teoricamente concebido, realiza sua essência quando deixamos de ver no *eidos*, no aspecto ou forma exterior, o ser das coisas que aparecem e, em concordância, pensamos na linguagem que as nomeia como algo convencionado e inteiramente arbitrário. Até então, a forma e o nome permaneciam ainda como obstáculos, como algo que objeta e relembra a dominação da técnica, de tal maneira que, uma vez arrancados, as coisas se entregariam docilmente a nós. Com isso, a técnica realizou sua essência obscura, cumpriu sua destinação, justamente, quando dispôs, no esquecimento de seu domínio, o monopólio do sentido do Ser como *manipulabilidade* total de todos os entes na pretensa soberania do sujeito.

A obscuridade da essência da técnica, o esquecimento de sua dominação, deriva do fato de que ela mesma assomou à consciência como a plena realização de um poder instrumental e humano. Quando pensamos na técnica imaginamos um conjunto de equipamentos que intermediam nossa relação com a natureza e os outros homens, fazendo coisas. Tais equipamentos, acreditamos, são feitos por nós, pela nossa ciência, pelo nosso saber. Mas esse sujeito da ciência não nos aparece contaminado pelo que faz e muito menos determinado por ele. Esse sujeito, no melhor dos casos, é orientado em sua atividade fabricadora, por uma *visão de mundo* que lhe é quase inteiramente transparente, submetida que foi, de antemão, a uma *inspeção racional*. Tudo se passa como se os termos *sujeito*, *razão*, *visão de mundo*, etc... flutuassem numa temporalidade indiferente que absorve seus próprios acidentes, isto é, absorve-os como meros acidentes, que podem ser vistos de um lugar suficientemente remoto de forma a não ser abalado por eles. Predomina, dessa maneira, na autoconcepção da técnica a mesma metáfora visual que desde Platão envolve a metafísica ocidental. Só que agora essa *visão* remota, removida, inalcançável, alcança as coisas agindo sobre elas, não meramente abrindo-se para elas em extática contemplação. Mas as coisas que a técnica alcança foram já *preparadas*. Não são mais as coisas mesmas ou sequer seu simulacro, mas uma espécie de *radiação de fundo* indiferente – que tão mal nomeamos *energia* – o que a técnica manipula e pensa conhecer e dominar. A compreensão instrumental-antropológica da técnica só tem acesso a um mundo que ela mesma, de antemão, encarregou-se em dissolver.

Não é casual que tenha sido Kafka, um escritor e não um cientista, a formular poeticamente o paradoxo produtivo dessa situação. Kafka nos diz que *ele* – um personagem genérico e justamente anônimo – descobriu o ponto arquimediano – aquele remoto ponto de apoio a partir do qual é possível mover o que quer que seja – mas que a condição para essa descoberta é a de que *ele* o aplicasse contra si mesmo. O fato de que a eficácia técnica do ponto arquimediano[10] só se sustente mediante uma condição incontornável, nos dá a exata medida do quanto e de que maneira estamos seqüestrados pela técnica. A técnica como aquilo que engendra a subjetividade (e a sociedade) é, segundo Kafka, o resultado de uma espécie de *acordo fáustico* que não pode ser simplesmente descumprido ou revertido pela interferência de uma vontade bem determinada, como se essa vontade já não fosse – como nos mostra a história da filosofia moderna de Descartes a Schelling, de Schelling a Nietzsche e de Nietzsche até nós –, uma *figura* do ser da técnica. A vontade, não menos que o pensamento, é uma vontade tecnicamente determinada. Também aqui, quanto mais a vontade parece ser a sede soberana da liberdade ou a fonte de uma ação incausada ou indeterminada, mais ela é assimilada docilmente à necessidade – seja a necessidade linear de uma lei da história, como em Hegel ou Marx, ou do eterno retorno circular do mesmo, como em Nietzsche.

A recusa da técnica é descrita por Kafka como uma espécie de condição de possibilidade de sua eficácia. O que a técnica é e como aparece para nós só pode sê-lo no resguardo de sua intimidade. Desvendá-la seria desvendar nossa possível relação com ela, dar medida ao que não tem medida, e, a rigor, permitir que surja para nós, afinal, um *outro sentido*[11] do que seja medir. Os padrões de medição que inauguraram o Ocidente fizeram-no identificando-se, como conceitos, idéias e valores, a um sentido particular, técnico, do Ser. Os riscos e as apreensões, fundados ou não, com relação às conseqüências atuais desse estado de coisas revelam numa seqüência de hesitações, de humores cambiantes, em que grau nos escapa a essência da técnica, em que grau, portanto, estamos determinados por ela, incapazes de uma boa definição. Onde o século passado viu libertação, a redenção secular da humanidade do homem, o nosso século observou perplexo acumularem-se nuvens negras no horizonte, até que se convertessem num devastador relâmpago atômico, apenas para que, quando o céu parecesse abrir-se novamente para nós, não fosse difícil aderir, entusiasticamente, à orgia dos instrumentos, abrigados no quase pensamento de que, a rigor,

Robert Smithson
Estudo para ***Broken Circle/Spiral Hill (Círculo Partido/ Colina em Espiral)*, 1971**
nanquim sobre papel
32,1 x 39,4 cm
coleção Joseph E. Seagram & Sons Inc. Nova York

tudo depende de *como* são usados[12]. Acreditamos poder justificar racionalmente (monológica ou dialogicamente) que valores, que ética, que ideais devem orientar sua utilização. Mas se, de fato, a técnica não é neutra, ela não o é *antes* de nós, antes, portanto, dos valores, da ética e dos ideais que pensamos formular livre e soberanamente. Sua não neutralidade não é axiológica em essência. Todos esses ítens – o *sujeito* da técnica, os valores ou ideais que supostamente deveriam orientar qualquer utilização – já foram, desde a origem, seqüestrados pela técnica.

A sujeição à técnica pode ser o estigma mas não é a vergonha de nossa época. Com relação ao assunto da técnica, sempre erramos o alvo, quando o formulamos em termos de valores, já que é o *valor* dos valores aquilo que, desde o início, o pensamento técnico dispôs [13]. Não se trata nem de entregar-se ao fascínio do que no mundo contemporâneo há de essencial, nem tampouco de recusá-lo, *in limine*, ensimesmando-se na fantasia nostálgica de um passado literalmente utópico ou de um futuro ideal antecipado. O que há de comum a essas atitudes é, justamente, a pronta adesão ao esquecimento, ou seja, à maneira pela qual nos encontramos lançados no meio da dominação metafísica.

A nossa situação é de tal ordem que todo ente nos lança no esquecimento. Ele nos requer não só quando cuidamos, interessadamente, de nossos afazeres particulares, mas também quando acreditamos lutar, desinteressadamente, por um *mundo melhor*. O esquecimento nos alcança sempre que traduzimos problemas políticos ou juízos artísticos em termos de valores. Daí que o valor positivo concedido à arte pela opinião corrente tenha se convertido, em larga medida, em preocupação cultural, em desejo de refinamento intelectual ou de auto-educação e que, por conseqüência, nos *sirvamos* da arte dessa maneira, negando a ela a pertença à sua essência, essência sobre a qual ela repousa intensamente. Da mesma forma, o valor negativo concedido à política é a expressão da crença de que a política não *serve* para nada, vale dizer, não serve para transformar o mundo segundo o valor supremo da preservação da vida biológica, negando assim à política o que lhe é essencial, ou seja, que nela está expresso o fato de que somos mais intensamente, sobretudo quando não somos mera *animalitas*. •

9. Essa situação está, de certa forma, pré-figurada na definição kantiana de *intelecto* (*intellectus, Verstand*) como a forma em geral, a forma de todas as formas, a forma do objeto qualquer.

10. A descoberta do ponto arquimediano, levada a cabo por Descartes, não só corresponde ao ultrapassamento de todas as perspectivas – e com isso repõe o problema filosófico e artístico da perspectiva – como também, por tornar-nos seres verdadeiramente universais, e não apenas terrenos, parece confirmar, da forma mais surpreendente e enigmática, a intuição ancestral de que não pertencemos apenas a esse mundo. Sobre esse assunto ver o capítulo final do livro de Hannah Arendt *A Condição Humana*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária. Para uma discussão filosoficamente situada da questão da perspectiva na pintura consultar o livro de H. Damisch *L'Origine de la Perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

11. Não nos referimos aqui à invenção de novos sentidos ou conceitos, o que seria uma contradição em termos, mas em algo que surja da subsistência da abertura no seio do ente.

12. Na expressão *know-how*, que associamos ao fato da técnica, o *como* está dito indissociavelmente do fazer, o que poderia nos indicar que não somos isentos dele, que nunca estamos fora dele, decidindo livremente o seu valor.

13. Daí que a dificuldade de uma boa definição da técnica corresponda à dificuldade de uma boa definição do niilismo. Ver a esse respeito o livro de E. Jünger, *Über die Linie*. Tradução francesa, *Passage de la Ligne*, Nantes, Éditions Le Passeur-Cecofop, 1993.

página ao lado

Flagrante de conversa *on line* no sítio Global Chat da Internet. Na coluna da direita vê-se a lista dos participantes.

conversações

Durante alguns dias espaçados de janeiro de 1996, Marcello Dantas, no Rio de Janeiro, e Roberto Moreira, em Treviso, Itália, encontraram-se no ambiente virtual da Internet, para conversar sobre arte, tecnologia, cultura, comunicação e outros assuntos. O cenário é o Internet Relay Chat da Undernet e o Global Stage – lugares para conversas em tempo "quase real" e cheios de interrupções devido ao tráfego, qualidade das linhas, entrada de estranhos, etc.

conversações publica o resultado destes encontros, optando por manter os diálogos em sua forma original, sem correção ortográfica, de modo a registrar os erros involuntários de digitação – afinal, trata-se de um contato intermediado pelo teclado alfanumérico do computador, em que não ocorrem interações *face to face*. A dinâmica acidentada da conversa mantém a possibilidade do surgimento de outros sentidos dentro das ambigüidades próprias da linguagem.

Dantas e Moreira colaboram no projeto de uma instalação, a ser apresentada em São Paulo, em abril deste ano, dentro do projeto Arte Cidade.

Marcello Dantas: < magnetoscope@ax.apc.org >
Roberto Moreira: < robertom@fabrica.it >

Date: Tue, 30 Jan 1996 15:49:03 +0100
X-Sender: Moreira@servera.fabrica.it
Mime-Version: 1.0
To: magnetoscope@ax.ibase.org.br (Marcello Dantas)
From: Moreira@fabrica.it (Roberto Moreira)

Dantas: O proposito deste nosso encontro é fazer uma conversação sobre arte e tecnologia, para ser publicado na revista Item.

Moreira> fiquei pensando na nossa conversa sobre a virtualidade e o corpo. acho que esse é o maior desafio. como colocar em jogo o corpo.

Dantas: Não sei mas as pessoas acham que tecnologia é um monte de maquinas e se esquecem que tecnologia é o que nós somos.

Moreira> somos intrumentos?

Dantas: Balé é Tecnologia. Michelangelo é tecnologia, Da Vinci, óbvio, na verdade arte e tecnologia sempre andaram juntas.

Dantas: Entender a tecnologia do corpo, o instrumental dos sentidos ainda é uma fronteira pouco explorada na arte.

Moreira> aonde começa a maquina? aqui nessa situação: no teclado? no monitor? na mao? no olho? no nervo?

Moreira> o lag torna esta conversa um pouco dificil. quem disse que a internet eh na velocidade da luz?

Dantas: Acho que a maquina comeca dentro da gente, quando eu sento na frente de um computador eu estou emulando uma linguage para me entender com ele, estou me maquinando para esse encontro, comeca no cerebro.

Moreira> a linguagem é uma maquina, o cerebro idem, nossos espiritos tambem.

Dantas: Não se importe com o lag, é isso mesmo acho que vai ficar legal, é so' dar um passo a frente e dois atras e continuar escrevbendo e respondendo.

Moreira> na verdade sao duas conversas: uma metaconversa e outra a conversa propriamente dita. as duas correm em paralelo.

Moreira> mas e as instalacoes? não sao justamente para chacoalhar? as vezes arte e tecnologia sao uma combinação muito higienica. as insta lacoes sempre colocam em questao o corpo.

Dantas : MOREIRAICO

Moreira> Dantas eu tambem estou no canal dantas

Dantas : CADE TU BRUTUS

Dantas : A proposta desse nosso encontro é falar sobre arte e tecnologia,

Dantas : Acho que poderia ser legal ter a intervenção das parolas alheias no meio da nossa conversa.

RUÍDOS. Interrupção.

Dantas : Oi de Novo.
Dantas : Qual vai ser nosso Canal?
Dantas : Voce voltou?
Dantas : Acredito que as maquinas tem espiritos nelas, elas incorporam a personalidade de seus interlocutores, a maquina é um Zelig do mundo, sem essencia mas com expressao.
Dantas : É impressionante como quase toda vez que falo de ciencia e tecnologia acabo caindo na questao da fé.
Dantas : Acho que a ciência virou uma religião. Crer nela um ato de fé. Trabalhar com ela um sacerdócio.
Dantas : Muito sobre as maquinas está na visão de mundo de uma cultura, como elas são vistas.
Dantas : Ouviu ?
To Moreira : are you there, entao
Dantas : Não recebi nada seu.
Moreira> here we are!
Dantas : Ufa!!!
Dantas : Concordo, arte é uma coisa virtual, tecnologia material, e o corpo real.
Moreira> Ja pensou o que era uma perspectiva bem feita no sec 14? Isso sim é high-tech.
Dantas : Estou aqui.
Dantas : As vezes eu tenho a impressao que quanto mais high tech as coisas parecem mais primitivas de fato são.
Moreira> um passo para frente e dois para tras... chat line, leninista e não linear!
Moreira> a discussao em torno de arte e tecnologia as vezes polariza entre duas modalidades de fetiche:
Dantas : É como se o estado da arte fosse de fato uma idade da pedra.
Moreira> :who
Dantas : Quais modalidades de fetiche?
Dantas : Who what?
Dantas : Ih, de novo... are you there?
Dantas : As vezes eu me esqueço mais isso que estamos tentando fazer é impossível, fazer com que comunicação em tempo real entre o Brasil e a Itália acontecam é como querer ver um hipopotamo dancando tango.
Moreira> de um lado os nostalgicos de uma autenticidade que nunca existiu...
Dantas : Vou pegar o telefone!
Moreira> de outro os apostolos dos eletrodomesticos.
Dantas : Voce voltou, ótimo eu já estava te ligando, mas deu gravação da Embratel.
Moreira> Porra, Dantas. Voce esta no canal e não recebe as mensagens?
Dantas : Concordo, o mundo anda ficando muito maniqueísta.
Dantas : Metade Fumante, Metade Não Fumante
Dantas : Metade Lúdico, Metade technofreak
Shala joins the channel.
Moreira> vou esperar
Moreira> hi
Moreira> who are you shala?
Dantas : Espera não eu já estamos aqui de novo. Vamos conversar.
Dantas : Shala?
Dantas : Sumiço Uga, não tem um outro jeito de se conectar sem ser via undernet, acho que o problema esta' no trafego da Undernet.
Moreira> ve se voce le essa mensagem
Dantas : leio

Conversa interrompida. Canal da Embratel com problemas.
Alguns dias depois.

Moreira> Este é um canal limpo. Falta um pouco aquela sensação de fronteira. Ninguem se mete na nossa conversa.
Dantas : Como assim? Não entendi
Moreira> Quero dizer que temos o seu texto, o meu texto e pronto. Da outra vez apareciam umas mensagens que não sabia da onde vinham. mais codigos e mais ruidos.
Dantas : Vamos ao assunto! Estavamos conversando sobre arte e tecnologia, deixa os outros para lá, já é difícil o suficiente sustentar uma conversa a dois, quanto mais a mil.
Moreira> Vou resgatar um topico da outra conversa. De como a tecnologia é fetichizada para o bem e para o mal. Para uns é o demonio, para outros o novo messias.

Dantas : Pois é, mal começamos e já estamos adornando a tecnologia com ícones religiosos, na realidade acredito que a tecnologia, junto com a ciência, caiu definitivamente no campo da religiosidade.

Moreira> Acho que um problema é conseguir penetrar naquilo que é de fato a materia da obra.

Dantas : Como diz nosso amigo Carlos Nader a Fé Cega. Em inglês, não Blind Faith, but Faith blinds.

Moreira> Tem toda razao.

Dantas : Ao mesmo tempo que não consigo enxergar me no mundo sem tecnologia, estou com um desejo incontido de desvendar um pouco mais da Africa dentro de nós.

Moreira> Afinal qual o prazer da virtualidade?

Dantas : A Africa é talvez a última fronteira pré tecnologica, um lugar ainda imune a revolução digital.

Moreira> Acho que pouco ou nenhum. O grande desafio é conseguir construir um universo sensorial rico. Por isso a instalação surgiu como gen ero. porque nossa experiencia cotidiana é cada vez mais pobre.

Dantas : Concordo, o John Naisbitt diz que quanto mais tecnologia, maior será o desejo pelo toque humano, pela coletividade.

Moreira> Voce ja foi a Africa? Estou com muita vontade de ir. Mas sera que não estamos criando um outro paraiso?

Moreira> Chegamos lá e descobrimos todos com seus celulares ligados a internet.

Dantas : Os sentidos têm sido negligenciados, somos essencialmente multidisciplinares, contudo o desenvolvimento da tecnologia têm cam inhado para uma redução da sensorialidade

Dantas : Fazendo com que nossas capacidades sejam reduzidas para se adequarem as capacidades das máquinas. Essa tendência só não se confirma nas instalações que englobam os multiplos canais abertos para falar com nosso interior.

Linha cai mas volta logo.

Dantas: Science of the Heart é uma obra singular que pode muito com to pouco. Um dos trunfos dela está em endereçar através de um sub woofer exatamente uma frequncia, que no a do corao mas, que o atinge de forma direta. Fala ao peito.

Moreira > É esse o segredo! Ali tive uma sensação de supensao do tempo que raramente uma obra produz. Mais raramente ainda uma imagem de video.

Moreira> Acho que a instalação é um genero em revolta contra a banalidade da nossa experiência. Seu projeto é nos arrancar do dia a dia. Nos fazer imergir num espaço no qual não podemos ser DISTRAÍDOS. Nossa capacidade de concentração acho que está danificada. A atenção é uma qualidade perdida. Vivemos num ambiente mediático e de trabalho que mutila nossos sentidos.

Dantas: Fazer instalação é ser um pouquinho Deus, pois você cria um mundo com suas próprias leis, normalmente revogando as do mundo real. Nesse sentido, instalação é o território da virtualidade.

Moreira > Mas as instalações tem um espaço que é real. Elas também podem ser vistas como uma reação a virtualidade?

Dantas: Esse ambiente mediático que voc fala, eu chamo de mdiasfera. A mídiasfera a reunião de todos os instrumentos de simulação da realidade que não são necessariamente ligados à realidade. Aí cabem a imprensa, a TV, a rede, os videogames. Cada vez mais pas samos mais tempo comendo e bebendo na Virtuália.

Dantas: Sim, pois por um lado endereçam os sentidos primarios, aqueles que a mediasfera negligenciou. Fala a partes de nos, constantemente abandonadas e por isso mesmo muito intensas e poderosas.

Moreira > Justamente. A instalação é uma expereincia de depuração dos sentidos. ela nos lembra que a mediaesfera é uma esperiencia limi tada, parcial, virutal. e que precisamos saber mobilizar nossos sentidos.

Dantas: Ampliar a percepção, hoje em dia, é quase subversivo.

Moreira > Quando vou a um museu penso que se transformaram todos em instalacoes. Existem salas no Louvre que sao como cinemas. Um ambiente escuro, com luz dirigida, silencioso. lembra muito uma igreja. essas obras não foram pintadas para serem exibidas desse modo.

Dantas: De novo voltamos ao ícone, Museu o templo das Musas. Templo e sua referência religiosa.

Moreira > Existe algo de mistico rondando o ambiente.

Dantas: O cinema foi o templo do século XX.

Dantas: Essa reunião entre arte e ciência profundamente mística.

Dantas: Todo cientista quando chega ao final da vida, para e joga a toalha, que a partir dali, no mais consegue explicar.

Moreira > Talvez a esperiencia religiosa esteja sendo resgatada como reação. mas se fosse uma reação, não existiriam tantos hackers misti cos. talvez no fundo a tecnologia seja uma experiencia sem sentido e a religiao vem justamente ordenar e dar uma direção.

Dantas: A arte desde sempre bebeu na religião. A Meta da rede (internet) religar as pessoas. Ora, religiao quer dizer ato de religar.

Moreira > Fui a Roma na semana passada e vi algumas igrejas barrocas. A santa tereza do Bernini é uma instalação.

Dantas: Tecnologia é uma experiencia da criação, assim como a arte. Na ausencia de rituais, a experiência da arte é uma experiencia espir itual. As igrejas so as primeiras instalações.

Moreira > O inventor da VRML (uma WEB onde voce se move atravez de espaços virtuais) é profundamente mistico. confesso que tenho uma certa dificuldade de assimilar misticismo e tecnologia. Por definição sao antinômicos, mas as pessoas usam esses modelos de re- presentação sem a menos cerimonia. Para ele não ha contração em ser um programador sofisticado que trabalha com linguagens

sofisticadissimas e um culto pagao.

Moreira > Esse meu escrupulo é bastante conservador. Afinal ciencia, religiao e arte não sao mais que representacoes.

Dantas: As maquinas ainda sao uma ponte entre esses universos de representaçao. A tecnologia hoje é uma especie de veiculo entre os planos da sensibilidade.

Moreira > Mas hoje a ciencia e a tecnologia levam a melhor. Parece que tem uma maior energia, maior criatividade. Acho que a arte tem um papel muito subalterno no nosso mundo. Pense na rede. O conceito da Internet ultrapassa qualquer criação da arte moderna. dificil mente uma obra de arte te joga na mesma vertigem que a ciencia e a tecnica nos colocam hoje.

Dantas cai da Linha.

Moreira > Sabe que o difícil é manter uma continuidade na conversa. Sao varios fios meios perdidos e de vez em quando agarro um.

Dantas: Voltei

Dantas: So here we are back where

Dantas: we were

Dantas: are you there

Dantas: Acorda!!!!!

Moreira > yes i am

Moreira > estava acabando uma coisa

Moreira > vovou te mandar os últimos textos que escrevi.

Dantas: Terminei um hoje sobre vírus, memes e otras cositas menos

Moreira > o lag é um saco!

Dantas: Esse é o grande desafio. Criar uma arte relevante para nossos dias.

Moreira > As vezes vejo a possibilidade da rede se tornar uma imensa obra de arte.

Dantas: Criar uma arte que não tema a gramatica do mundo contemporaneo, que incorpore os avancos da ciencia e tecnologia e ao mesmo tempo refresque esses meios de sua usual burocratice com inventividade.

Moreira > Me explico. Todos contribuimos de alguma forma e nossas contribuicoes estao ai, armazenadas na rede. quando as imagens se tornarem presentes,sem copyright, posso megar suas imagens e reprocessa-las. um outro vem pega as minhas (suas) imagens e faz uma terceira imagem. no final teriamos um processo infinito de refação.

Moreira > é um puta desafio.

Moreira > corre-se sempre o risco de ser devorado pela tecnologia. mas essa é a aventura.

Moreira > e para falar de arte e tecnologia falamos tambem de religiao. sera que é assim tao diferente? ou ser que precisamos nos apegar a paradigmas passados para dar sentido ao desconhecido?

A linha cai. Moreira viaja para Milão, ficaram alguns dias sem conseguir se falar até que conseguiram.

Welcome to the Global Stage Network, Dantas
Your host is wt1.qdeck.com, running version GS 1.2.5b 96/01/18 Stadium Copyright (c) 1995, 1996 Quarterdeck Corporation
[You have joined channel Dantas]

Dantas : Robertom.....!!!!

Dantas : Moreira

Moreira> Ciao Dantas

Dantas : Ciao

Dantas : Vamos ao bife antes que o canal caia.

Moreira> lance a primeira pedra

Moreira> nos não falamos de comunição

Dantas : Nas nossas ultimas pedradas falavamos de arte e tecnologia mas acho que com o tempo voltamos a idade da pedra lascada.

Dantas : Comunicação essa coisa impossível que a gente teima tentar.

Dantas : Godard já ensinou que a comunicação é uma ilusão e que nossa condição é estar inevitavelmente sós.

Moreira> d'acordo. mas godard é um grande homem de comunicação.

Moreira> a linguagem é a mais complexa das tecnologias. Uma simples frase da de dez numa connection machine.

Dantas : Sem duvida, é o instrumento mais poderoso que o homem criou: a palavra.

Moreira> ele pensa atraves de slogans. javier: hola,hablan español

Dantas : Como tecnologia é extremamente versatil pois incorpora das artes a ciencia, passando pela medicina e pelo direito

Dantas : ele quem?

Moreira> comprigodard
Dantas : alias voce ja' pensou que a medicina seria impossivel sem a linguagem?
Dantas : Godard ou Javier?
Moreira> o slogan é essa simplificação extrema dessa maquina poderossisima que é a linguagem.
Dantas : Essa nossa mídia , assim como a sociedade contemporânea, vive de slogans.
Moreira> ja pensou fazer um diagnóstico?
Moreira> Um medico surdo!
Dantas : A síntese chegou a tal ponto que o slogan é todo o conteudo.
Moreira> Um médico sem tato!
Moreira> Um médico ego!
Moreira> Um médico cego!
Dantas : Impossível pensar num medico surdo, sem tato talvez, cego no problem, ego bom todos tem.
Moreira> :o)
Moreira> Hoje o canal esta firme.
Dantas : Voce leu o "Antropologo em Marte", nele o Oliver Sacks fala de um médico cirurgião com síndrome de Tourette, que faz o cara dar pulinhos de quando em vez.
Dantas : Rock solid, mas não é bom elogiar
Moreira> voce confiaria em um medico que da pulinhos?
Dantas : Sim
Dantas : Num surdo jamais
Moreira> e rapido (o canal)
Moreira> digo, o lag (atraso) esta pequeno
Dantas : Voltando a cold cow, alias existe uma transformação
Dantas : originada na tecnologia que é o advento de uma lingua planetaria baseada no inglês mas com elementos de todas as linguas. Isso nunca esteve tão vivo quanto na rede.
Moreira> Qual o slogan mais eficiente? no passado era uma ordem de compra. Hoje é cheio de ambiguidades. Os slogans univocos não despertam mais atenção.
Moreira> Um ingles mais simples e mais formulaico. é um prazer escrever num chat ou num mud porque não existe um BOM ingels.
Dantas : Não sei, mas vejo na dissimulação uma forte vertente,
Dantas : uma especie de olhe lá e compre aqui.
Moreira> talvez estejamos atingindo um ponto crítico de saturação onde a mediaesfera precisara de
Dantas : Slogans sao o territorio da lingua inglesa.
Moreira> mensagens "artisticas", ou seja abertas e ambiguas
Dantas : de que?
Moreira> como assim?
Moreira> onde estamos?
Moreira> repito: talvez estejamos atingindo um ponto critico de saturação onde a mediasfera precisara de mensagens artisticas, ou seja abertas e ambiguas
Dantas : É vejo isso acontecer, não com toda a forca, mas comendo pelas bordas, uma certa ambiguidade como as pessoas vem se comportando.
Dantas : Nada é o que parece ser.
Moreira> Com forca não. Tem razao.
Moreira> mas possibilidades estao se abrindo
Moreira> simulação
Dantas : Penso na Barbara Kruger e na Jenny Holzer
Moreira> simulação, travestimento, falsas evidencias, simulacros,
Dantas : que se apropriaram da midia usando a linguagem da midia para subverter a intenção.
Moreira> promessas, mentiras, juras, sonhos,
Dantas : Na realidade o papel da arte hoje é cada vez mais conceitual e menos material.
Dantas : A pintura não importa mais a muita gente.
Dantas : As artes materiais viraram commodities.
Moreira> a Barbara Kruger me agrada porque invade a galeria com a politica
Moreira> com certeza. bons negocios
Dantas : A arte contemporânea foi beber numa outra fonte, cujos trabalhos devem endereçar a sociedade de uma outra forma.
Moreira> Quantos artistas não sao bons comerciantes? (falo com um sotaque moralista)

Moreira> E os museus?
Dantas : Pois é essa condição com o dinheiro sempre povoou o mundo das artes,
Dantas : não adianta ser moralista,
Moreira> O que me asusta nos museus é a atmosfera higienica. Sera que esse é um lugar para exibir a arte? ou sera um modo de confina-la?
Dantas : Arte é uma forma de corrupção do desejo.
Moreira> Essa vontade de abrir novos espaços a arte, como o arte-cidade, acho que é uma demonstração de vitalidade.
Dantas : A função do museu é preservar e educar. A função do artista e proliferar. Museu é o templo das Musas não da arte.
Dantas : A premissa é boa.
Dantas : O conceito de Museu de Arte é muito posterior ao conceito de Museu.

A linha cai novamente.
Dantas desiste e pega o telefone e liga para Moreira.

Dantas : Meu caro, acho que a tecnologia não quer deixar a arte se falar, e que a comunicação é mesmo impossível.
Moreira > É uma estrutura gigantesca para não se comunicar. Essa auto estrada da informação mais parece com uma trilha da desinformação.
Dantas e Moreira :> É o fim da picada.

próximos números

item-4

sexualidade

item-5

afro-américas